مجلة جامعة الملك عبدالعزيز: الآداب والعلوم الانسانية، م٢٩ع٧ ص ص:٢٣٣- ٢٧١ (٢٠٢١م)
DOI:10.4197/Art.29-7.9

ثيمة الشك في الرواية الميتا سردية
رواية (حمام الدار: أحجية ابن أزرق) أنموذجاً

أحمد بن سعيد العدواني
أستاذ مشارك قسم الأدب، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى،
مكة المكرمة، المملكة العربية السعودية

مستخلص. حاول البحث الوقوف على طبيعة الرواية الميتا سردية وظروف نشأتها المرتبطة بمرحلة التفكيك، والانشغال بما وراء المعارف والفنون (ميتا)، ورصد سماتها المتمثلة في التساؤل والشك، والوعي الذاتي، وتأزم هوية السرد، وكسر الإيهام بالواقعية، وتداخل الإبداع بالنقد، ومشاركة المتلقي. وصولاً إلى تأكيد ثيمة (الشك) بوصفها الموضوع المشترك بين الروايات الميتا سردية.

وقد ركز البحث اهتمامه على رواية (حمام الدار) للروائي الكويتي سعود السنعوسي، اعتماداً على المنهج الموضوعاتي والسردي. فقد كانت ثيمة (الشك) المحور الدلالي الأبرز في الرواية، وتمحورت حوله العديد من الدوائر الدلالية (الاشتباه والجهل والغموض والفقد والتساؤل والتذكر والصمت والخوف والحزن والحلم).

كما عكست اللازمة الدلالية (حمام الدار لا يغيب وأفعى الدار لا تخون) ثيمة الشك في ظل علاقة الإنسان بالمكان بين الحضور والغياب، وامتد ذلك التأرجح المولد للشك من خلال الثنائيات الضدية الطاغية في الرواية، على مستوى الشخصية المضطربة، والمكان بين الأمان والخوف، والزمن بين المذكرات (الماضي) والصباحات في حاضر الشخصية، والحدث بين فقد الحمائم وفقد الأهل، وتعارض الوقعي (المؤلف) والتخييلي (شخصيات الرواية).

وقد رصد البحث دلالات الألوان وعلاقاتها، فكانت هيمنة اللون الأزرق -بوصفه رمز الأب المتسلط- تُشكل الفضاء الدلالي للرواية، في مقابل نُدرة اللون الأخضر بوصفه أمان الشخصية (الابن) المفقود. كما انعكست طبيعة الرواية المولدة للشك في تعدد حكاياتها، واختلاف مواقع الرواة ووجهات نظرهم، وتدخل مستويات السرد، والنهاية المفتوحة؛ ما أوجد حاجة إلى أنماط ستة للخط، وتنويعات للعناوين من حيث مواقعها وخطوطها وأحجامها.

الكلمات المفتاحية: حمام الدار، ميتا سرد، ثيمة الشك، سعود السنعوسي، الرواية المضادة.

مدخل:

ظهرت الاتجاهات النصية في تحليل النصوص الأدبية ردة فعل على تلك التصورات السياقية، فجعلت النص الأدبي بؤرة اهتمامها، وأصبح الشكل هو المعنى، على نحو ما قدمته الشكلانية الروسية والنقد الجديد. ثم جاءت البنيوية بمنطقها العلمي، فأحالت النص إلى بنية مغلقة، أعقبتها التفكيكية على النقيض، حين حلقت بالمدلول وأرجأت الدلالة، "فتأسست على

رفض عملية النقد، والشك في كل الأنظمة والقوانين والتقاليد، والتحول إلى لا نهائية المعنى"[١].

وقد ظهرت الرواية الجديدة بوصفها رؤية جديدة لإنسان جديد؛ ذلك أنها بحث دائم وخروج على الأشكال النمطية، وإدراك للطبيعة التعاقبية في سياق التغيير. كما أنها تجربة ذاتية، لا تهمش الإنسان ولكن ترصده من زاوية الرؤية والنظر تجاه الأشياء، فهي لا تتعمد الغموض والانفصال، ولكنها تمثل ذائقة جمالية مغايرة، لا تقدم معاني جاهزة. فالالتزام الوحيد بالنسبة للكاتب هو الأدب[٢].

ولم تكن الرواية العربية بمعزل عن تلك التحولات، خصوصاً بعد النكسة، وتصدع الوعي العربي، وشيوع قيم الاستهلاك، الى درجة تشيأ معها الإنسان، حيث حل الشك محل اليقين، وسقطت كثير من القيم، بما فيها الجمالية، فظهرت في الرواية حساسية جديدة، لتغدو معها الكتابة "اختراقاً لا تقليداً، واستشكالاً لا مطابقة، وإثارة للسؤال لا تقديماً للأجوبة، ومهاجمة للمجهول لا رضا عن الذات"[٣]. ذلك أن الرواية العربية منذ نشأتها كانت استجابة جمالية لظروف المرحلة النهضوية؛ فكانت ثيمة (التغيير) القائمة على المساءلة موضوعها الرئيس.

لقد مرت الرواية العربية في سياق تطورها بمراحل ثلاث، ابتداء بالرواية التقليدية التي حرصت على إعادة إنتاج الوعي السائد، فركزت الأفكار، ووجهت اهتمامها نحو الأحداث، في لغة يغلب عليها التقرير، وسرد يهيمن عليه الراوي العليم. ثم الرواية الحديثة المنطلقة من رؤية وثوقية للعالم، تسعى إلى تجاوز الوعي السائد، ومواجهة الواقع وتغييره، بتغليب مبدأ السببية، وترابط العناصر، وتنوع المواقع السردية. أما الرواية الجديدة فقد انطلقت من رؤية لا يقينية للعالم، واعتمدت فلسفتها التمرد على التصنيف والوحدة والتماسك، حيث يتشظى السرد وتضمحل أدوار الشخصيات وتفتتت الأزمنة والأمكنة، وتغيب الحبكة المترابطة[٤].

ويذهب سعيد يقطين إلى اجتراح مصطلح (عمود السرد) للدلالة على استقرار الأعراف والبناء السردي المحكم، في ظل جيل تربى على قيم الوطنية والتحرر وبناء مجتمع وإنسان جديد، لكن ما بعد النكسة جعل اليقينيات السابقة موضع تساؤل، فأصبحت الرواية لا تعكس عالماً مكتملاً، وإنما تتطور متعالية على أي معيار أو خطاطة سردية، ففي مقابل (السرد المحكم) أصبح (السرد المتقطع) الذي ألغى الخطيّة السردية، و(السرد المرسل) حيث لا توجد قصة محورية أصلاً[٥].

١. التأطير النظري:

١. ١. مفهوم الميتا سرد

برزت النزعة الميتا سردية في الرواية بوصفها استجابة جمالية للتحولات في مفهوم الإبداع وعلاقاته في مرحلة ما بعد الحداثة، حيث التمحور حول الكتابة

(١) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص١٠.
(٢) آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ص١١٩- ١٢٦.
(٣) إدوار الخراط، الحساسية الجديدة، ص١١.
(٤) شكري الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص٨- ١٦.
(٥) سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص١٣٩- ١٦٣.

ذاتها والانشغال بمساءلة قضايا الإبداع. ويمكن ملاحظة تجلياتها في كافة الأنواع الأدبية، بما في ذلك الشعر• الذي تُعد لغته غاية في الخصوصية. لكن الملاحظ أن الرواية كانت أكثر الأنواع الأدبية تمثيلاً للظاهرة الميتا سردية؛ نظراً لطبيعتها الحوارية، ومحاولتها التحرر من سلطة النموذج والمرجعية، فالرواية "لا تعبر عن امتلاء الكائن بالمعنى، بقدر ما تعبر عن طلبه المعنى ومساءلته إياه"(١).

تعكس الرواية الميتا سردية وعياً ذاتياً؛ كونها ناظرة ومنظورة إليه في الوقت ذاته، ففي مقابل الأسئلة المعرفية (إبستمولوجية) التي تتمحور حول تفسير العالم وحدود معرفته وموضوعه، وانتقالها من عارف إلى آخر، في الرواية التقليدية، تقوم الرواية الميتا سردية على أسئلة (أنطولوجية) حول ماهية العالم، وأنواع العوالم المتوافرة، وكيفية اختراق الحواجز بين تلك العوالم(٢). لذلك فإن الرواية الميتا سردية تصنف ضمن الروايات التجريبية التي أخذ الروائيون من خلالها في البحث عن طرائق جديدة تستوعب تلك الحالة، فالعالم "الذي نعيش فيه يتغير بسرعة كبيرة. والتقنيات التقليدية للقصة لم تعد صالحة لاستيعاب جميع العلاقات الجديدة التي تنشأ عن هذا الوضع الجديد"(٣).

لقد ظهرت في الرواية ملامح ميتا سردية منذ أقدم الأعمال، مثل (دون كيشوت)، لكنها أصبحت بنية مهيمنة في بعض روايات النصف الثاني من القرن العشرين، لتشكل ظاهرة تسترعي الانتباه، فهي "ليست جنساً أدبياً جديداً، إنما هي تكريس لنزعة مغايرة في كتابة الإبداع السردي"(٤). كما تعاورت أقلام النقاد الغربيين الإشارة إلى ظاهرة (الميتا سرد) مع بداية القرن العشرين، لكنها ازدهرت منذ الستينات تحت مسميات عدة من قبيل: رواية الرواية – ما وراء الرواية– الرواية في الرواية وغيرها. وقد يقترن الجزء الأول من المصطلح (ميتا) بمسميات أخرى مثل (قص ورواية)، متضمناً الدلالة ذاتها غالباً.

أما في الأدب العربي فيمكن ملاحظة ذلك النمط من الكتابة نهاية عقد الستينيات، من خلال بعض الأعمال الروائية مثل (سداسية الأيام الستة) لإميل حبيبي، و(مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة) لفاضل العزاوي(٥). ثم حفل عقدي السبعينيات والثمانينيات بعدد من الأعمال ذات الطابع الميتا سردي، بوصفهما مرحلة ازدهار التجريب في الرواية العربية. وكانت بداية اهتمام النقاد العرب بها نهاية الثمانينيات الميلادية، حيث تُعد إسهامات صلاح الدين بوجاه وفاضل ثامر وسعيد يقطين ومحسن الموسوي وإدوار

• انظر مثلاً: محمد العزي، وجوه النرجس.. مرايا الماء. وعبد العزيز الخراشي، ظاهرة حديث الشعر عن الشعر.

(١) محمد القاضي، ضمن كتاب: الرواية السعودية: مقاربة في الشكل، ص٣٨٠- ٣٨١.

(٢) أحمد خريس، العوالم الميتا قصية في الرواية العربية، ص٨٣-٨٤.

(٣) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص٧.

(٤) رسول محمد رسول، السرد المفتون بذاته، ص١١.

(٥) خريس، أحمد، العوالم الميتا قصية في الرواية العربية، ص١٢١.

الخراط أولى المحاولات النقدية في ذلك المجال[(١)]. لكن دراسة أحمد خريس (العوالم الميتا قصية في الرواية العربية) عام ٢٠٠١، حققت دوراً ريادياً، توالت بعدها العديد من الدراسات.

يورد قاموس (السرديات) في سياق عرضه مصطلح (ميتا سرد) أنه "ما يدور حول السرد؛ سرد واصف للسرد. إن سرداً يتضمن سرداً يشكل (جزءاً) من موضوعه (أو موضوعاته) هو ميتا سرد، ولا سيما السرد الذي يحيل إلى نفسه، وللعناصر التي يتشكل بواسطتها وينجز تواصلاً؛ سرد يناقش نفسه وينعكس على ذاته"[(٢)].

كما يشير جيرار جنيت إلى شيء من ذلك تحت مسمى (الانصراف السردي)، الذي يتم فيه المرور من مستوى سردي إلى آخر، وإدخال معرفة وضع في وضع آخر بواسطة الخطاب. وهو بذلك ينطلق من فرضية أن خارج القصة ربما هو قصصي دائماً، وخصوصاً ما يتعلق بالسارد والمسرود له[(٣)]. فهذا النمط ينقل اهتمامه من السرد إلى ما وراء السرد، ومن الوعي إلى الوعي بالوعي، في محاولة للإجابة عن الأسئلة المتعلقة بالسرد ذاته ضمن بنية الرواية. أما ديفيد لودج فيعرف الميتا قص بوصفه "قصة عن القصة: روايات وقصص تلفت الانتباه إلى وضعها الخيالي وإلى وقائع تأليفها"[(٤)].

١. ٢. سمات الرواية الميتا سردية

١. ٢. ١. التساؤل والشك

لم تفلح النزعة العلمية التي اتسمت بها مرحلة الحداثة في الإجابة عن تساؤلات الإنسان، فانبثقت ثورة التفكيك متمردة على منطق النظام وأوهام الموضوعية، بتعدد المعنى وإعادة التمركز حول الذات، في محاولة للإجابة عن أسئلة معرفية كبرى يعيشها الإنسان، سواء في الأدب أو نُظم الحياة الأخرى، "فالعصر يتسم بعدم الاطمئنان وعدم الاستقرار والأمن والشك في كل شيء"[(٥)].

لقد كان الإطار الفلسفي الذي برزت فيه الكتابات الما ورائية (ميتا) محاولة لمراجعة يقينيات العلم الحديث، والفنون والآداب المختلفة، بل حتى الفلسفة نفسها، فقد عاد العلم الحديث–كما يرى ليوتار– "إلى ما بعد الخطاب من خلال الحكايات الكبرى المتحكمة بالعصر كجدل الروح، وتأويل المعنى، وتحرير الذات [لذلك فإن] ما بعد الحداثي هو التشكيك بإزاء الميتا حكاية، وأبرز ما يناظر قِدم جهاز إضفاء المشروعية الميتا حكائية هو أزمة الفلسفة الميتافيزيقية"[(٦)].

---

(١) انظر: رسول محمد رسول، السرد المفتون بذاته، ص٨٣-١٣٩.

(٢) جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص١٠٩. وانظر: (خطاب على خطاب)، د.محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص١٧٦. و(ميتا خطاب)، دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ص٨٥.

(٣) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص٢٤٥- ٢٤٧.

(٤) ديفيد لودج، الفن الروائي، ص٢٣٢.

(٥) سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص١٧٣.

(٦) رسول محمد، السرد المفتون بذاته، ص٤٥. نقلاً عن: جان فرانسوا ليوتار، الوضع ما بعد الحداثي، ص٢٣.

لقد عكست الرواية الميتا سردية غياب اليقين وافتقاد المعنى، لتصبح الرواية "جنس فن وبحث ونحت وخلق باللغة وفي اللغة. فلم تعد هناك ضرورة للتخفي المخادع وأصبحت الرواية موضوعاً من مواضيع الكتابة"(١). لذلك لم يكن غريباً أن يكون من أبرز سمات الخطاب الروائي في العقود المتأخرة "التشكيك في سلطة النص الإيهامية، ومن ثم تنسيب المركبات السردية في سياق فضح أسرار اللعبة الروائية"(٢).

إن مرحلة ازدهار الرواية الميتا سردية مقترنة بالتحول من المعنى الواحد إلى المتعدد، ومن القصد إلى المصادفة؛ لذلك يمكن النظر إليها بوصفها موقفاً وجودياً يعكس سخط الكاتب على الواقع بمفهومه العام، وينعكس ذلك في الرواية موقفاً من السرد نفسه، من خلال التخفي "وراء قناع بلاغي يتوسل بالحجاج الصريح والخفي مناقضاً السرد الروائي وهادماً أنماطه المتفق عليه. إنه يروم التشكيك في قيمة السرد الروائي المتعارف عليه وإظهاره في صورة ساذجة"(٣).

١. ٢. ٢. تأزم هوية السرد

كان سؤال الهوية أكثر الأسئلة ارتباطاً بالرواية العربية، ولم يقتصر ذلك على هوية الإنسان بل شمل هوية الجنس الروائي نفسه، فقد كانت "ملحمة البحث عن هوية الأبطال وهوية الأمة، تشتبك ورحلة البحث عن هوية النوع الأدبي الذي يجسد هذا البحث ويتجسد به"(٤). وقد كانت الرواية الميتا سردية بتمحورها حول ذاتها ووعيها بقضاياها أبرز تمثيلات ذلك الوعي الروائي.

ليست أزمة الهوية في الروية إلا تمثيلاً لأزمة العالم الخارجي، بعد أن كان الأدباء طيلة عصور ممتدة يعتقدون أن الأدب لا يعكس ذاته، ولا يمكن أن يكون ناظراً ومنظوراً إليه في الوقت نفسه(٥). حيث خرقت الرواية الميتا سردية ذلك الاعتقاد بمساءلتها ذاتها وبحثها عن هويتها، ذلك "أن المرء في معاينته لما وراء القص يدرس ما الذي يعطي الرواية هويتها"(٦).

إذا كان البعض قد رأى في هذا النمط من الكتابة دليلاً على إفلاس الرواية وموتها، فإن كثيرين يذهبون إلى أن الميتا سرد "أبلغ الكتابات المعبرة عن الإحساس بأزمة الكتابة"(٧)، فهي ليست إنكاراً وقطيعة مع التراث الروائي السابق، بل تقوية للصلة به، وفق علاقة مخصوصة، لا تقوم على "الاستنساخ والخضوع لتقاليدها الفنية، أو التجاوز الكامل، بل عن طريق محاورة النوع الأدبي، عبر وعي زائد"(٨).

١. ٢. ٣. الوعي الذاتي

عكست الرواية الميتا سردية وعياً ذاتياً أضفى عليها درجة من الصدق بمواجهتها الواقع وهموم الكتابة، حيث يبرز فيه صوت الراوي متسائلاً عن الرواية دائراً في فلكها، في ظل "جدلية الاثبات والنفي أو الاستدراك

(١) محمد العمامي، بحوث في السرد العربي، ص٢٠٧.
(٢) أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، ص٧.
(٣) محمد مشبال، ضمن كتاب: في الرواية المضادة، ص١٢٠.
(٤) جابر عصفور، زمن الرواية، ص٣٩.
(٥) محمد الباردي، سحر الحكاية، ص١٦٢.
(٦) رسول محمد، السرد المفتون بذاته، ص٧١.
(٧) أحمد خريس، العوالم الميتا قصية في الرواية العربية، ص١٠٢.
(٨) أحمد خريس، العوالم الميتا قصية في الرواية العربية ، ص٧٦.

أو الشك"[١]. وهو ما جعل مسمى (السرد النرجسي)، مقترناً بذلك النوع من الكتابة، مؤكداً افتتانه بالحديث عن نفسه. فكما أن النرجسية إحدى خيارات تحقق الذات الإنسانية فإن الميتا سرد يعني ذلك تماماً بالنسبة للنوع الروائي.

ويتأكد الوعي الذاتي من خلال اعتماد بعض الروايات الميتا سردية إقحام شخصيات مؤلفيها وظروف حياتهم ضمن بنيتها، مبرزة التقاطع بين الخاص والعام، في التأملات والتعليقات والتساؤلات بين الراوي وذاته[٢]، وبين الراوي وبقية أعوان السرد. كذلك فإن موقع الراوي وصوته (التبئير) يعكس الوعي الذاتي، إذ "غالباً ما يوظف المؤلف ضمير المتكلم في سرده، فيجعل الرواية قريبة من السيرة الذاتية (الأوتوبيوغرافيا)"[٣]. حيث يبرز صوت الراوي في كثير من المواضع، معلقاً ومفسراً ومحاجاً عن تصوره الخاص للسرد.

إذا كانت حالة التساؤل والشك هي الفضاء العام الذي وجدت فيه الرواية الميتا سردية فليس غريباً أن ينعكس ذلك على مكونات السرد فيها، وخصوصاً الشخصية التي تمثل بؤرة الوعي، حيث تكون في الغالب واعية بدرجة مفرطة، تشعر بالاستلاب، وتبحث عن معنى لوجودها، وهو ما يجعلها في بؤرة البحث والتساؤل والشك، ويولد فيها مشاعر العجز والاغتراب والحزن.

١. ٢. ٤. كسر الإيهام بالواقعية

تُعد الرواية الميتا سردية واحدة من أشكال الرواية المضادة، سواء على مستوى رؤيتها أو طريقة تمثيلها، فهي تنضوي "في إطار حركة عامة ثارت على مواضعات الرواية الواقعية. ومن أبرز تلك المصطلحات (الرواية– الضد) Anti– Novel الذي يعني بصورة مبسطة، الثورة ضد مواضعات الشكل الروائي"[٤].

يؤكد النقاد أن فكرة الضد مرتبطة بتاريخ الرواية منذ نشأتها، لكن تحولاً حضارياً خطيراً كرس حضور الرواية المضادة منذ بداية القرن العشرين، وسعى إلى ترسيخ القطيعة مع رواية التمثيل والإيهام. فهي كتابة سردية تندرج ضمن الجنس الروائي لكنها تسير عكس تياره[٥]. ولعل اللافت أن الموقف المضاد نفسه جعل تعريف هذا النوع من الصعوبة بمكان، حتى غدت مفهوماً تندرج تحته أشكال عدة.

توصف الرواية المضادة في صبغتها الميتا سردية أنها محاكاة ساخرة (باروديا)، ضمن علاقة النصوص الأدبية ببعضها، فهي نص ناسخ يحوّر موضوع النص السابق، ويعدها باختين شكلاً من أشكال الأسلبة للخطابات الأخرى، يهدف إلى تكسير نوايا الكاتب وتحريفها، وتحطيم موثوقيتها[٦]. فهي إذ تستدعي نصاً آخر لا تسعى إلى مجاراة سننه وترسيخ أعرافه والإبداع ضمنه، بل "لتقويضه ومجاوزته باستخدام طرائق القلب

(١) محمد مشبال، ضمن كتاب: في الرواية المضادة، ص١٢٩.
(٢) أحمد خريس، العوالم الميتا قصية في الرواية العربية، ص١٢٠.
(٣) فاضل ثامر، المبنى الميتا سردي في الرواية، ص١٤.

(٤) أحمد خريس، العوالم الميتا قصية في الرواية العربية، ص٤٠.
(٥) محد القاضي، ضمن كتاب: في الرواية المضادة، ص٦٣.
(٦) محد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص٣٧٥.

والمبالغة، فيغدو الثابت متحركاً، وما يثير التقدير والاحترام مثاراً للسخرية والضحك والنقد"[١].

١. ٢. ٥. تداخل الإبداع بالنقد

لم تعد لغة الأدب تتربع على قمة هرم الإبداع اللغوي، حيث يرى رولان بارت أن النقد نفسه يمكن أن يحل "محل لغة الطبقة الأولى، وذلك بفضل تلك المنطقة العمياء، منطقة الشك التي تدمر سلطة اللغة الشارحة"[٢]. فلغة النقد تحاول أن تلفت النظر إلى نفسها بوصفها إبداعاً. وهكذا غدت العلاقة بين الإبداع والنقد أقرب من أي وقت مضى، وامتدت تلك التصورات إلى المبدعين أنفسهم بطريقة معكوسة.

لقد نجحت الرواية في احتواء الخطابات الأخرى وأقامت معها علاقة حوارية، إذ "ليس من السهل العثور على جنس تعبيري واحد لم يسبق له، في يوم ما، أن ألحقه كاتب أو آخر بالرواية"[٣]. ولم يكن الخطاب النقدي بدعاً من ذلك، فقد استطاعت الرواية تقليص الحدود بين الإبداع والنقد ضمن بنيتها الميتا سردية، ومن "خلال هذا الخطاب النقدي يظهر لنا كون التجربة الروائية الجديدة تعي دورها، وما تقوم به في نقض التجربة الروائية التقليدية، وما تسعى لإنجازه على مستوى الكتابة"[٤].

إن حضور الخطاب النقدي في الرواية الميتا سردية يندرج ضمن هواجس الكتاب المشككة أصلاً في التفريق التقليدي بين خطابي النقد والإبداع، عبر إثارة العديد من التساؤلات حول الكتابة الروائية، لذلك يعمد الكتَّاب إلى "إدراج النقد المحتمل في نصوصهم، وتحويله إلى خيال قصصي، وهم يحبون أيضاً أن يقوضوا مصداقية القصص الأكثر عن طريق المحاكاة الساخرة"[٥].

انطلاقاً من الإقرار بوجود وعي مضاعف ينقل الكتّاب من التفكير في الرواية إلى التفكير فيما رواء الرواية؛ فإن الملاحظ أن كثيراً من الذين تبنوا اتجاهاً ميتا سردياً هم أولئك الذين يغلب عليهم "الاشتغال بالنقد، ومنهم من له أيضاً أو أساساً شغل ثقافي آخر، كالشعر أو الفلسفة أو الاجتماع، فضلاً عن أن كثيرين يشتغلون في الإطار الجامعي"[٦]. ولعل ذلك يعكس بحث الرواية عما يحقق نوعيتها، عبر إنتاج وعي نقدي يتماس مع مقومات الكتابة وتحولاتها، ويكسر التمييز القائم بين الإبداع والنقد[٧].

١. ٢. ٦. إدماج المتلقي في الممارسة السردية

مع تنامي الظاهرة الميتا سردية تخلخلت علاقة أطراف الخطاب السردي، حيث حرصت على كسر أفق توقع القارئ، والتخلص من السؤال التقليدي الذي يحكم علاقة القارئ بالرواية (وماذا بعد؟)، وتفجير الحكاية، وخلق قواعد جديدة للإحالة والتلقي، وعدم تجذير الرواية في حقل مرجعي معروف للقارئ، شأنه في ذلك شأن الزمن المتشظي[٨].

---

(١) محمد القاضي، ضمن كتاب: في الرواية المضادة، ص٦٨.
(٢) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص٣٥٨.
(٣) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص٧١.
(٤) سعيد يقطين، القراءة والتجربة، ص٢٧٣
(٥) ديفيد لودج، الفن الروائي، ص٢٣٣.
(٦) نبيل سليمان، فتنة النقد والسرد، ص٤٢.
(٧) سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص١٧٣- ١٧٤.
(٨) عبد الملك أشبهون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية، ص٢٥- ٢٦.

لقد تجاوزت الرواية الميتا سردية حالة التخفي في مخاطبة القارئ لتقحمه في صلب تساؤلاتها، وتحرره من دور المتلقي السلبي إلى فاعل ومشارك في إنتاج المعنى، "فغاية دأبها إشاعة حالة من الشك والتساؤل لدى قارئها"[١]. وهي بذلك تدرك طبيعة قارئها المستهدف، في ظل تعدد أنماط القراء وفق نظرية التلقي، إذ "يفترض بقارئ النص الميتا سردي أن يمتلك كفاية سردية (...) لإدراك الطبيعة البنيوية الافتراضية لهذا النص السردي أو ذلك، وتجنب اللبس أو الإبهام"[٢].

هنالك علاقة طردية بين حضور الراوي والمروي له في النص السردي[٣]، وبما أن الرواية الميتا سردية تتسم بوعي ذاتي مضاعف يتجلى فيه الراوي بكل وضوح، فإن حضور المروي له سيكون كذلك، وفق علاقة ملتبسة تسعى إلى إقحام المروي له (القارئ غالباً) في فضاء التساؤل والشك. ويتجلى ذلك في التعيين الصريح له بكلمات مباشرة مثل: (القارئ- المتلقي- المتابع- عزيزي- صديقي ... إلخ)، والضمائر المحيلة عليه، ومن خلال الأسئلة التي تصدر عن الراوي والشخصيات وتتطلب طرفاً مشاركاً[٤]. فالعلاقة بين الراوي والمروي له يمكن أن تكشف عن ثيمة العمل الروائي، بوصفهما أهم أعوان السرد، ذلك أنه "غالباً ما يشير الموضوع على نحو مباشر إلى الموقف السردي"[٥]. وبما أن الموقف بين الطرفين قائم على الريبة والشك فإن ثيمة الرواية الميتا سردية تكون كذلك.

١. ٣. المنهج الموضوعاتي

كان سؤال المعنى حاضراً في مختلف الاتجاهات النقدية، حتى مع أكثرها تطرفاً في العناية بالشكل، حيث فرَّع بعض البنيويين منهجاً نقدياً أطلقوا عليه (البنيوية الموضوعاتية)، بهدف إيجاد طريقة منهجية لدراسة الموضوع (Theme) في النص الأدبي، من خلال التقاط الموضوعات المهيمنة، في التحامها بالتركيب اللغوي الحامل لها، وهو ما يسمى (بنية دلالية كبرى)، أو ما يطلق عليه البعض (الدائرة الدلالية) التي تهيمن على النص لتشكل (بؤرة دلالية)[٦]. فهو موضوعاتي لأنه يركز بحثه حول اكتشاف السجل الكامل للموضوعات في النص الأدبي، وبنيوي لأنه يحاول الكشف عن البنية التي تتشابك فيها الموضوعات[٧]. حيث "يهتم في المقام الأول بالمضمون الفكري وأشكاله وتجلياته داخل المادة الإبداعية"[٨].

إن تحديد الموضوع يستند إلى مجموعة المفردات المنتمية إلى عائلة لغوية واحدة، وفق مبادئ الاشتقاق، والترادف، والقرابة المعنوية، حيث تتكرر مفرداتها (كماً ونوعاً) أكثر من بقية العائلات اللغوية، فتتحكم في

(١) أحمد خريس، العوالم الميتا قصية في الرواية العربية، ص١٠٣.
(٢) فاضل ثامر، المبنى الميتا سردي في الرواية، ص٨- ٩.
(٣) مرسل العجمي، السرديات، ص٧٧- ٧٨.
(٤) علي عبيد، المروي له في الرواية العربية، ص٥٩- ٦٤.
(٥) جيرالد برنس، مجلة فصول، مج١٢، ع٢، ص٨٨.
(٦) يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص١٥٢، ١٥٤، ١٦٥.
(٧) عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية، ص٣٢.
(٨) حميد لحمداني، سحر الموضوع، ص٤٨.

توليد بقية موضوعات النص، لتتشكل شبكة العلاقات الموضوعاتية في شكل شجري يمثل الموضوع الرئيس جذعه والموضوعات الفرعية فروعه(١).

وقد ذهب النقاد العرب بعيداً في استقبال ذلك التوجه النقدي (الموضوعاتي)، حيث تجاوزت ترجمات مصطلح (Theme) خمسة عشر مقابلاً عربياً، أشهرها مصطلحا الموضوع الموضوعاتية(٢)، وتعددت تطبيقاته بين النقاد، إلى درجة يمكن القول معها إنه ليس هنالك منهج نقدي موضوعاتي واحد، حتى إن أحد المعنيين بنقد النقد يرى "أن الموضوعاتية تمتلك رحابة صدر، وهي لذلك مستعدة دائماً لضم اتجاهات ونظريات كبرى في الأدب، إنها تيار نقدي حاضن لشتى التيارات المنهجية بامتياز"(٣). ولعل أهم ما يميز المنهج الموضوعاتي –في صورته التي يرتضيها البحث– طابعه الوصفي المحايث.

لقد جاءت البنيوية الموضوعاتية لتأكيد كلية النص وانسجامه، وقراءته قراءة نسقية من خلال المدخل اللغوي، واقترحت مصطلح (الثيمة) بوصفها بحثاً عن العصب الموضوعاتي الرئيس للنص الأدبي(٤). إذ ينطلق هذا المنهج في تعامله مع النص من فكرة "أن التحليل الموضوعاتي يهدف تلقائياً إلى أن يكتمل ويتحقق في تركيب بنوي؛ حيث تتجمع الموضوعات المختلفة في شبكات لاستخلاص كامل معناها من مكانها ووظيفتها في نسق العمل الأدبي"(٥).

وإذا كان المنهج الموضوعاتي يتقاطع مع علم الدلالة في نظرية الحقول الدلالية فإن أبرز إشكالاته تكمن في التطبيق الحرفي لها، ما يؤدي إلى إغفال شعرية النص الأدبي، وإهمال "دراسة الجوانب التقنية والفنية للأعمال الروائية المدروسة. فليس هنالك وقوف على المكونات الحكائية المعروفة مثل: الرؤية السردية، الحوار، الزمن كتقنية، المكان، الشخصية"(٦). وهو ما انتهى إلى تمييز بعض النقاد الغربيين بين (الموضوعية المعجمية) عند غريماس، و(الموضوعية الأدبية) عند ريشار(٧). فالمنهج الموضوعاتي يبقى عاجزاً بمفرده –وفق ما يؤكده حميد لحمداني وفاضل ثامر ويوسف وغليسي– عن إبراز خصوصية النص الأدبي، أو الكشف عن مكونات الخطاب، حتى إنه قد يتساوى مع الدراسات المضمونية التقليدية(٨)، فنعود بذلك إلى المربع الأول.

وفي سبيل تجاوز ذلك الإشكال فإنه يمكن النظر إلى ثيمة النص الأدبي في ظل علاقتها بالعنصر المهيمن في النص الأدبي، لتتجاوز مجالها الدلالي وتكون موجهة لبنيته الجمالية ومؤثرة في بقية العناصر؛ ذلك أنها ذات طبيعة تجريدية تستجيب لمقولة (إن المضمون لا يتحقق إلا من خلال شكل فني)، كما

(١) عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية، ص٣٢، ٣٤، ٣٩.
(٢) يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص١٥٦- ١٥٧.
(٣) حميد لحمداني، سحر الموضوع، ص٣٥.
(٤) أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص٣٥٢، ٣٥٣.
(٥) المرجع السابق، ٣٥٨.
(٦) حميد لحمداني، سحر الموضوع، ص٨٥.
(٧) يوسف وغليسي، مجلة عالم المعرفة، ع١، مج٣٢، ص١٧٩.
(٨) فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص١٦٤.

يرى الشكلانيون. فقد عرف ياكبسون العنصر المهيمن بأنه: "العنصر المحوري في العمل الفني، الذي ينظم ويحدد العناصر الأخرى، ويدخل عليها بعض التحولات الدلالية. فالعنصر المهيمن هو الذي يضمن تماسك البنية الفنية وتلاحمها"[١].

فثيمة النص الأدبي أشد ما تكون ارتباطاً بذلك العنصر المهيمن، وانعكاساً من خلاله، وبما أن عنصر الشخصية أشد عناصر السرد تمثيلاً للوعي فإن حضوره في الرواية الميتا سردية سيكون مهيمناً؛ نظراً لطبيعتها المرتكزة على الوعي المتجاوز (ميتا)، من خلال التساؤل والبحث والشك. والحال كذلك مع الراوي الذي يعكس موقعه وصوته (التبئير) تجليات ذلك الوعي.

إن ارتكاز كل نص على موضوع رئيس (ثيمة) يؤدي إلى توجيه بقية الأفكار والدوائر الدلالية الدلالية نحوه، وفق نظام تشكل يحقق الانسجام، "فالمادة المضمونية التي يتولد عنها النص لا تفنى ولا تُعدل، بل تتحول إلى قاعدة صارمة تقوم بمراقبة عملية بناء النظام السردي"[٢]. فعناصر السرد (أحداث وشخصيات وزمان ومكان) تستجيب وتتظافر للدلالة على فكرته المحورية (الثيمة)؛ وعليه يمكن القول إن "المنهج الموضوعاتي منهج مركب بطبيعته من مرجعيات منهجية متعددة"[٣].

لقد اتخذت السرديات من الثيمة ركيزة في تعاملها مع النص، نظراً لطبيعة المنهجين (الموضوعاتي والسرديات) المتصلة بالبنيوية، حيث يُحيل مصطلح الموضوعة (الثيمة) عند جيرالد برنس في قاموس (السرديات) إلى فئة دلالية على مستوى البنية الكبرى يمكن استخراجها من عناصر نصية متميزة، تعبر عن كينونات أكثر عمومية وتجريداً يدور حولها النص. ويمكن التمييز بين موضوعة العمل وفكرته بوصفها إطاراً للفكرة، وكذلك التمييز بين موضوعة العمل وقضيته بوصفها لا تقدم من إجابة بقدر ما تثير الأسئلة، أي أنها تأملية وليست تقريرية[٤].

وهي السمة نفسها التي يؤكدها الروائي ميلان كونديرا حين يرى أن كل رواية تقوم على موضوع (ثيمة) هو أقرب إلى التساؤل منه إلى الإجابة، "هذا التساؤل هو في النهاية استنطاق لكلمات معينة –كلمات الموضوع–. وذلك يقودني لأؤكد أن الرواية مؤسسة بالدرجة الأولى على كلمات جوهرية معينة"[٥].

٢. النموذج التطبيقي: ثيمة الشك في رواية (حمام الدار: أحجية ابن أزرق)[٦]

تتكون الرواية من قسمين رئيسين، عنوان الأول (العهد القديم) يعرض الجزء الأول منه حالة روائي يعجز عن

(١) سيزا قاسم، مجلة فصول، ع٨٦، ص١٠٥- ١٠٦. وانظر: محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص٢٢.
(٢) سعيد بن كراد، النص السردي، ص٩٧.
(٣) يوسف وغليسي، مجلة عالم المعرفة، ع١، مج ٣٢، ص١٧٧.
(٤) جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص١٩٩.
(٥) ميلان كونديرا، فن الرواية، ص٨١.
(٦) سعود السنعوسي كاتب وروائي كويتي، من مواليد ١٩٨١، حاصل على جائزة الرواية العربية (البوكر) عام ٢٠١٣، عن روايته (ساق البامبو)، وعلى جائزة الدولة التشجيعية عام ٢٠١٢، عن الرواية نفسها، وجائزة ليلى العثمان عن روايته الأولى (سجين المرايا) عام ٢٠١٠. يكتب في عدد من الصحف والمجلات الكويتية والخليجية.

إتمام روايته بعد أن استعصت عليه إحدى شخصياتها، "لعلي أعود إلى المخطوط المتعثر بعد ساعة وأنا أعرف شيئاً عن عرزال بن أزرق.. أي شيء يعينني على إنها قصته"(١). ويعنون الجزء الثاني من القسم الأول باسم (مشروع رواية: نص لقيط)، يقدم فيه مخطوط الرواية الذي أنجزه المؤلف حول تلك الشخصية، ضمن صباحات خمسة، وفق تناوب سردي بين حاضرها وماضيها.

أما الجزء الثالث من القسم الأول فيعنون (أثناء ساعة تأمل)، وفيه تتحرر الشخصيتان الرئيستان (قطنة وعرزال) من سلطة المؤلف لتتوليان تقديم حالتهما السردية، حتى إن الأول ينجح في إقناع الثانية بزيف ما قدمه المؤلف عنه، ليصبح هو الكاتب، ويسلمها نصاً آخر. "أنا الكاتب الذي خط قصة كاتب عاجز عن إتمام نصه، منوال الجبان الذي أخفق في محاولة الانتحار، ثم شرع بكتابة فشله، يتنكر لكل ما يكرهه في صفاته ويلصقه بشخصية يكتبها"(٢). وهكذا تتبادل الأدوار ليصبح الراوي مروياً.

أما القسم الثاني (العهد الجديد)، فيقدم نصاً مغايراً أعطته الشخصية المتمردة (عرزال) للشخصية الأخرى (قطنة)، حول شخصية المؤلف (منوال)، بحيث تتقاطع الشخصية الجديدة مع السابقة، لكن وفق منظور ورؤية مختلفة. من خلال صباحات، على غرار القسم الأول، لكن صباحاً سادساً يضيفه آخر الرواية ليكشف الحدث الرئيس المتعلق بشخصية (المؤلف/ منوال)، من خلال غرق الابنين (رحال وزينة)، بوصفه الدافع وراء الكتابة.

فالرواية تقدم حكايات خمس حول شخصية واحدة: حكاية كتابة الرواية (المؤلف)، وحكاية (الكهل) المنعزل في شقته، وحكاية غرق الابنين (زينة ورحال)، وحكاية عرزال (التقمص الرمزي لطفولة المؤلف)، وحكاية منوال (الوجه الآخر لطفولة وشباب المؤلف). حيث تتداخل الحكايات وتشتبك، وفق علاقة جدلية، فتشكك كل منها في الأخرى.

إذا كانت الروايات الميتا سردية تقوم على وعي مضاعف وحساسية شديدة تتجاوز الظواهر إلى ما ورائها، فإنها تعتمد على خلق "شخصية مركزية متوحدة، مستلبة، تفتقد الحب، مرتابة. وتجد هذه الشخصية نفسها ضحية نظام اجتماعي بارد وقامع لدرجة أنها تشعر بحياتها وكأنها تفتقد إلى المعنى"(٣). وهي تستشعر غموضاً وغربة وإحساساً بالفقد يفضي بها الى الشك. فالشخصية مرتكز الوعي، وهي العنصر المهيمن في الرواية الميتا سردية بوصفها وعياً بالوعي (ما وراء السرد).

ومن خلال رصد طبيعة الشخصية وظروفها (الماضي) يمكن الوقوف على سبب تلك الحالة من الاضطراب والشك استناداً إلى العلاقة الملتبسة مع أبيها (أزرق)، حيث تتضمن الرواية إشارات خفية جداً

(١) الرواية، ص١٥. "عيناي على أوراق بين مرفقي، فوق سطح مكتبي، تحمل مخطوط نص احترت في أمره" ص١١.

(٢) الرواية، ص١٠٩. "أخبريه بأنه مجرد شخصية مؤلف ورقية كتبها مؤلف آخر" ص١١٠.

(٣) فاضل ثامر، المبنى الميتا سردي في الرواية، ص٢٧.

إلى سبب ذلك من خلال تشكك الأب في نسب ابنه. *"كان غاضبًا على أحدهم، لا أظنك تتذكره، طويل أشهل العينين أصلع أسمر"*[١]. وهي السمة نفسها (أشهل) التي يعلق بها الأب، رداً على الأم، بعد أن أخذ بقية الأبناء وهجر البيت. "التفت إلي يشير بذقنه. *لديك ولدك الأشهل، صغيرٌ لن يكبر أبدا.* لم ألتفت إلى قول والدي، ولم يعد السؤال القديم يؤرقني؛ لماذا تركني؟"[٢].

٢. ١. دلالة الشك في الرواية

٢. ١. ١. السجل الدلالي للرواية

بما أن اللغة وسيلة لإدراك العالم والتعبير عنه فإن الكشف الدلالي عن الكلمات المهيمنة في الرواية يعكس طبيعة تلك الموضوعات، حيث يؤدي بروز مجموعة منها إلى تشكيل دائرة دلالية، على نحو ما قدمته نظرية الحقول الدلالية، لكن رصدها في البحث يراعي السياق والتركيب اللغوي الذي يؤكد ارتباطها بالدائرة الدلالية، دون الاقتصار على الرصد المعجمي، فيتوسع بتلك العلاقات لتشمل الاشتقاقات المختلفة للكلمة والترادف والتقارب الدلالي والتضاد.

ومن خلال تتبع دلالات النص يتأكد إن ثيمة **(الشك)** هي الموضوع الرئيس والمحور الذي تتقاطع فيه بقية الدوائر الدلالية للنص وفق السجل الدلالي الآتي:

الدائرة	الدال	المفردات	التكرار
١-الاشتباه	شبه	ما يشبه: ٢٣، لا يشبه: ٥، شبه، يشبه، تشبه (نصفها مقترن بالميم، ولا النافية، ترد في سياق التضعيف والنفي)	٥٤
	احتمال	احتمال، محتمل	٩
	شك	شك، أشُك، يشك، تشْكيك، شكي، شكوكي	٩
	وهم	وهم، تتوهم	٧
	تأكيد	أكيد، مؤكَد، مؤكِد، متأكد، أكَدَ، تأكد، أكِد، يؤكد، تؤكد	٩
	يقين	يقين، موقن، أتيقن، تيقن	١٠
	حقيقة	حقيقة، حقيقي، التحقق، يتحقق	٣١
٢-الغموض	غموض	غامض، مغمض، أغمض، يغمض، تغمض	٢٩
	وضوح	وضوح، واضح، يوضح، استوضح، يستوضح، توضح	١١
	جهل	جهل، جاهل، مجهول، أجهل، يجهل، تجهل	١٣
	معرفة	أعرف: ٣١، يعرف: ١٨ (معظمها منفية أو في سياق التشكيك)، تَعْرِف: ٢٢، تَعَرَفَ: ١٢، التعرف، متعرف، عارف، معروف، معرفة	٨٤

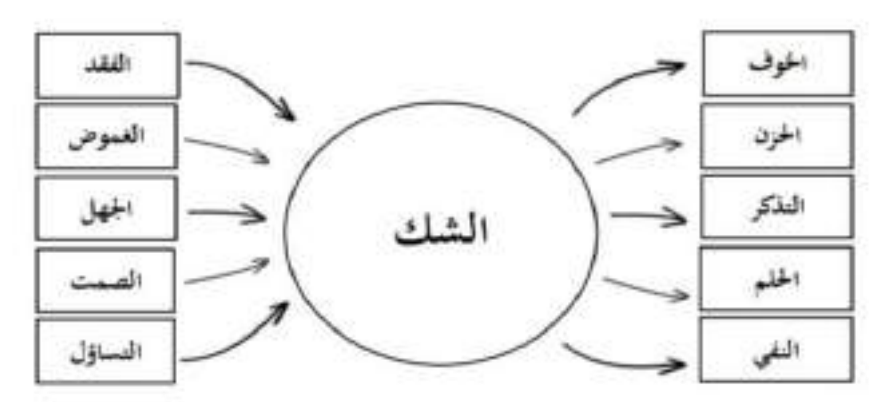
(١) الرواية، ص١٧٠. "طرد والدي كل العبيد"ص٢٥. "قبل أن تُطرد هي وكل العبيد لسببٍ أجهله"١٢٤.

(٢) الرواية، ص١٤٩. "في عينيه الشهلاوين"٦٨. "صورة والدي وإخوتي (...) سألته أين أنا؟ لم يكترث" ص١٤٧.

٣-الجهل	فهم	فَهْم، متفهم، مستفهم، فهِم، افْهم، أفهمُ، تفهم، يفهم	٤٢
	إدراك	إدراك، مدرك، أدْرَك، أُدرِك، يدرك، ندرك، تدرك	١٨
	بصيرة	اسم المرأة العجوز، يتضمن في دلالته محاولة لتجاوز الجهل	٦٥
٤-الصمت	صمْت	صمْت: ٤٢، صامت: ٢٢، أصمت، اصمت، يصمت،	٨١
	سكوت	سَكَت، سكَتُ، أسكتُ، تَسْكت	٨
	كلام	كلمة: ٢١، كلمات: ١٢، كلام ٨ (تغيب الأفعال تماماً: تكلم، أتكلم، يتكلم، تتكلم... إلخ)	٤١
	حديث	حديث: ١٠، تحَدَث، تتحدث، تُحدث (أتحدث: ٣ يقل ورود الفعل تناسباً مع استلاب الشخصية)	١٦
٥-الفقد	فقد	فقْد، افتقاد، فاقد، مفقود، فقد، أفقد، أفْتقد، يفتقد	٣١
	رحيل	رحّال: ٥٣، رحيل:١٢، رحلة، رحلتْ، رحَلتُ، يرحلون، ترحلين	٧٦
	سفر	سفر، سافر، يسافر، مسافر	٩
	غياب	يغيب: ٢٨، غائب: ١٦، غاب: ١٥، مغيب، تغيب، الغيب	٩٦
	بُعد	بعيد: ٤٧، مبتعد، ابتعد، أبعد، يبعد	٦٤
	موت	موت: ١٦، مات، ميته	١٨
	عودة	يعود: ٣٨، عودة، ٢٢، عاد: ١٦، عائد، موعد، يعيد	١٠٥
	إياب	إياب، أوبة، آب، يؤوب	١٢
	قُرب	قريب: ٢٠، يقترب: ٢٥ (المضارع بضمائره المختلفة) قُرب، اقتراب، قَرَبَ، أُقرب، يُقرب	٧٠
٦-الخوف	خوف	خوف: ٢١، مَخَافة، مُخيف، خاف، أخاف، تخاف، يُخيف، تُخيف	٣٦
	جُبن	جبان: ٢٢، الجبناء، يجبن (لا ترد أي مفردة للشجاعة)	٢٤
	عجز	عجْز، عاجز، عَجِز	٤
	ضعف	ضعف، ضعيف	٩
	طمأنينة	طمأنينة، مطمئن، طمأن، اطمئن، تطمئن	٢٨
	قُدْرة	قدر، قادر (أغلب سياقاتها منفية)	٨
	استطاعة	يستطيع، مستطاع	٢
	قوة	قوة، القوى، قوي، يقوى	٩
	حزن	حُزن: ١٢، حزين: ١٠، حَــزِن (لا ترد أي مفردة للفرح)	٢٣
	غربة	غريب:٢٢، مُسْتَــغرب، أستغرب، يستغرب	٢٥
	وحْدَة	وحدة، وحيد، وحدُه، وحدك، وحدها	٢٦

٧–الحزن	فراق	فراق، فارق	٥
	سعادة	سعادة، سعيد (لا يرد أي فعل للسعادة)	٣
	اجتماع	تجْمَعُنا، تجَمَّع، تـجَمْعْنا، جمعتني (ليس فيها صيغ الاسم الدالة على الثبات)	٥
	اضطراب	مضطرب: ١١، اضطراب، يضطرب، تضطرب (لا ترد أي مفردة للسكون)	١٩
٨–التساؤل	تساؤل	سؤال: ٣١، أسأل: ١٦، أسئلة: ٨، تساؤل، متسائل، سأل، يسأل، تسأل	٦٠
	إجابة	يُجيب: ٢٢، إجابة: ١٢، جواب، أجاب (أغلبها في سياق النفي والامتعاض والإهمال)	٤٥
٩–التذكر	تذَكُر	أتذكر: ٢٦، مذكرات: ١٧، يتذكر: ١٥، ذكرى: ٩، ذاكرة، ذِكراه، أذكر، تتذكر	٩٥
	نسيان	نسيان، منسية، أنسى، ننسى، نسي	١٧
١٠–الحلم	حلم	حُلم، أحلام، حَلم، يحلم، نحلم	١٠
	منام	منام، منامة	١١
	خيال	خيال، مخيلة، أتخيل، يُخيل، تَخيُل	١٧
	كابوس	كابوس	٧
	يقظة	يقظة، أيقظني، استيقظ	٣
١١–المقاربة والرجاء	لعل	لعل (لا ترد صيغة التمني: ليت؛ لأن في التمني فيه احتمال ورجاء)	٣٤
	كاد	كاد، ما كاد، بالكاد، أكاد، يكاد	١٥
	أوشك	وشيك، أوشك، يوشك	١٣
	رجاء	رجاء، أرجو	١٠
١٢–النفي والتعجب والاستفهام	نفي	لا: ٣٤٦ (غالبها مقترنة بالفعل المضارع، وما يسبق الاسم منها لا يتجاوز ٥٠ موضعاً)، لم: ١٥٦، لن: ٤٢	٥٤٤
	تعجب	علامة التعجب (!)	٤٣٦
	استفهام	علامة الاستفهام (؟)	٢١٠

ومن خلال الوقوف على أبرز الدوائر الدلالية التي تتشكل منها الرواية فإنه يلاحظ أن دلالة **الشك** تتوسط تلك الدوائر، وتربطها ببعضها، فإما أن يكون الشك نتيجة لوجود بعضها أو يكون الشك موجداً بعضها الآخر، وفق ما يمثله الشكل الآتي:



٢. ١. ٢. دلالة اللازمة الروائية

تتكرر في الرواية لازمة دلالية تلخص علاقة الإنسان بالمكان وساكنيه، وهي المقولة التي سمعها الطفل من العجوز العمياء (بصيرة). "كل من عاش في الدار يصير من أهلها؛ حمام الدار لا يغيب وأفعى الدار لا تخون"(١). فهذه المقولة تتكرر مكتملة خمس مرات، تحاول الشخصية التشبث بها بوصفها مصدر طمأنينة، فتعود إليها كلما اعتراها شك أو شعرت بغموض. "رحت أرفض هامساً. حمام الدار لا يغيب. حمام الدار لا يغيب"(٢).

إن أبرز دلالتين تؤطران علاقة الإنسان بالمكان وبالآخرين في تلك اللازمة هما (الغياب والخيانة)، وهما دلالتان تدوران في فلك الدلالة الأكبر للرواية (الشك)، وتتعلقان بها، فالغياب يولد حالة شك بين (الرحيل والعودة)، والخيانة نتيجة شك بين (الولاء وعدمه). لكن تلك اللازمة لا تأتي مكتملة دائماً، فالغالب عليها أن ترد مقتصرة على الجزء الأول منها (حمام الدار لا يخون)، في أكثر من خمس وعشرين مرة، وقد يكون الموقف أشد ريبة فيأتي الأقل من ذلك. "احتمال لا مكان لتحقيقه إلا في أمل عبثي ابتدعته تسميه إيماناً يكرسه قول لا أساس له، حمام الدار لا.."(٣). إضافة إلى ما يبدو من تعالق بين هذه اللازمة وعنوان الرواية، وبعض عناوين (مذكرات) الشخصية. وانطلاقاً من مبدأ الشك الذي طوق الشخصية، وكانت تحاول مقاومته بتكرار تلك اللازمة، فإنها ما تلبث أن تصطدم بتجارب مؤلمة، تجعلها تتخلى عن تلك القناعة، بعد أن توالى الفقد، وغيب الموت والرحيل من تحب، فتنقلب دلالة اللازمة من النفي (لا) إلى الاحتمال (قد)، ومن اليقين إلى الشك. "كان وقت غياب أمي يبثني إيماناً بعودة الغائب، وغاب هو الآخر حاملاً معه وعوداً كاذبة يوم رحيل قطنة. حمام الدار قد يغيب، وأفعى الدار قد تخون"(٤).

(١) الرواية، ص٢٥. "لا بأس. أمنا بصيرة تقول حمام الدار لا يغيب" ص٣٨.
(٢) الرواية، ص٧٧. "أردد تعويذات حمام الدار وأفعاها. أرهف سمعي أتحرى هاتفاً مألوفاً"ص١٧٤.
(٣) الرواية، ص١٣٢. "*ألست تقول إن حمام الدار لا..*" ص١٦٢.
(٤) الرواية، ص١٧٥. "حمام الدار يغيب" ص٧٩.

٢. ٢. الثنائيات الضدية

تُشكل الثنائيات أحد القوانين التي تحكم الوجود وتكفل استقرار حياة الإنسان، لكن غياب توازنهما أو اضطراب الوعي بهما يفضي إلى وضع غير مستقر. حيث تعكس الثنائيات الضدية مبدأ الجدلية وحالة التأرجح المولد للشك، وهي حالة تتولد عن غياب اليقين وعدم قدرة الذات على ترجيح أحد الاحتمالين. وقد حفلت الرواية بالعديد من الثنائيات التي أفضت إلى حالة من الشك، يمكن الوقوف على أبرز تجلياتها من خلال الآتي:

٢. ٢. ١. الشخصية وبنية التضاد (راوي/ مروي):

يبدو ذلك جلياً بين شخصيتي (عرزال) الذي يقدمه القسم الأول مروياً بمنظور (منوال)، والقسم الثاني الذي يُروى بمنظور (عرزال) لكشف حقيقة (منوال)، حيث ثنائية الوعي بالماضي بين الشخصيتين، واختلاف وجهات النظر، وتبادل الموقع بين الراوي والمروي، من خلال تضاد (العهد القديم/ العهد الجديد). حتى على مستوى دلالة الأسماء يبدو تعارضهما في ارتباط دلالة (منوال) بالنمطية والتكرار والخضوع، وفق ما ظهرت عليه شخصيته، في مقابل (عرزال) الذي يدل في اللغة على ما يتخذه الناظر من موقع مرتفع للمراقبة، ويقترن أحيانً بالأسد، وهو ما يتناسب مع شخصيته المتمرة.

كما يمكن ملاحظة التضاد بين (الابن/ الأب)، حيث وعي الابن الموافق للعجوز (بصيرة) والوعي المفروض نتيجة التربية والسلطة. "حائراً بين الاثنين؛ أؤمن بما يقوله والدي وأرفضه، أكفر بما تقوله بصيره وأرغبه"[(١)]. وكذلك ضمن وعي الشخصية ذاتها، حين تتأرجح في مواقفها وعلاقاتها مع الآخرين بين منطق العقل (الصوت الخارجي) وحالة الحدس والاستشعار (الصوت الداخلي). "حائراً بين اثنين؛ مؤمن بفكرتي وأرفضها، كافر بحدسي وأرغبه"[(٢)].

ويبلغ تقابل المواقف ذروته في منتصف الرواية، حين تتحرر الشخصيات من سلطة المؤلف فتعكس مواقف متضادة. "*نحن ندور في حلقة مفرغة. حديثنا يبدأ من حيث ينتهي!*"[(٣)]. فنتيجة لتمرد الشخصية الروائية (عرزال) على مؤلفها؛ كان من البدهي أن تتولد حالة من التوتر وتناقض المواقف بين الطرفين، حيث الشخصية (قطنة) التي كانت تستجيب لتوجيهات المؤلف و(عرزال) الذي يتمرد فينازع المؤلف سلطة الراوي فيجعله في موقع المروي. "*أنا اخترت أن أكون أنا وفق ما أروم. كتبت نصاً يخالف النص اللقيط الذي تعرفين*"[(٤)].

ويمكن ملاحظة تضاد الشخصيات بين (العهد القديم والجديد) في تسمية شخصيات الأول بمسميات رمزية حيوانية (حمائم وعنز)، ثم تكرار الأسماء نفسها

(١) الرواية، ص٣٣. "صحت به. بصيرة تقول.. صاح يقاطعني. بصيرة لا تقول"ص٣٢.
(٢) الرواية، ص١٣٣. "أبي يسمي هذه الأشياء خرافات، أما أنا فأصدقها حيناً وأنكرها أحياناً" ص٢٨.
(٣) الرواية، ص١٠١. "من فينا الكاتب ومن فينا المكتوب؟" ص١٠٩.
(٤) الرواية، ص١٠٩. "فليؤمن هو بأني سوف أكتب غدي إذا آمنت أنا بأنه كتب أمسي" ص١٠٤.

لشخصيات بشرية في القسم الثاني، (الإخوة والأبناء). "غادي في عشرينه. رابحة وعوَّاد وسفَّار على ذلك الترتيب، كل يصغر الآخر بعامين"[١]. والحال كذلك مع الحمامتين اللتين تفقدان طريق العودة في القسم الأول، ثم الطفلين (زينة ورحال) اللذين يغرقان.

كما يلاحظ أن جميع أسماء الشخصيات في الرواية رمزية، لا تحيل إلى دلالات مرجعية واقعية، بل تتناسب مع الطابع التجريدي الفلسفي للرواية، في ظل محاولتها زعزعة الوعي السائد بالتساؤل والتشكيك والبحث. *"تقول شيئا أزرق. أزرق كالحقيقة التي لا يجب أن أتحدث عنها لأنني، وفق قولها، لست حقيقيا!* يسألك مستنكرا ووجهه شطر ما وراء النافذة. *هل تؤمنين بما تقولين قطنة؟! نحن حقيقيون! هو.. هو غير حقيقي*"[٢].

وبما أن الشخصيات الأربع في الرواية تجليات لوعي شخصية واحدة فإنه يمكن تمثيلها في الشكل الآتي، لإبراز تناقضها الناتج عن الوعي الميتا سردي المتسائل والمتشكك، وفق موقعها الزمني، وجدلها بين ثنائيتي الراوي والمروي، اللذان يسعى كل منهما إلى التشكيك في رواية الآخر:



٢. ٢. ٢. الحدث وبنية التضاد

يشكل حدث (الغياب/ الفقد) الحافز الأهم لتطور السرد، وهو الحدث الذي يولد حالة شك بين ثنائيتي عودة ذلك الغائب ورحيله الأبدي. ففي الحكاية (الكابوس) التي تتجزأ في بداية كل الصباحات الخمسة لتتكامل في آخر الرواية (الصباح السادس) يكون غرق الابنين (رحال وزينة) سبباً في استعادة الماضي (المذكرات)، وكتابة الرواية. "لا أفهم شيئاً. لماذا أنتظر رحال وزينة في المرسى وغيابهما ليس مثل غياب إخوتي، لم هذا الانتظار ما لم يكونا في سفر؟! أنا أذعن لإيماني، والإيمان لا يعدو كونه رغبة، والرغبة ليست أكيدة التحقق ولكن شيئاً أفضل من لا شيء"[٣].

---

(١) الرواية، ص١٣٩. "الحمامات الأربع؛ غادي ورابحة وسفار وعواد، ثابتات ملتصقات ببعضها" ص٦٧.

(٢) الرواية، ص٩٦. "قاطعتها واضعا سبابتي على شفتيها الداكنتين. الحقيقة أنه لا توجد حقيقة" ص١١٠.

(٣) الرواية، ص١٣٣. "هل يعوض حضور البعض غياب بعض آخر؟" ص٤٣.

وبموازاة غياب الابنين تنبني حكاية القسم الأول على ذكريات الابن (عرزال) مع حمائم والده الست التي أطلقها فعادت باستثناء الصغيرتين، اللتين يطلق عليهما الاسمين نفسهما (زينة ورحال). "وأنا، صغيراً، أثق بعودة زواجل والدي. لا تعني لي الريح والمسافات شيئا، ولا أحسب وقتا لعودتها، لأنها حتما وإن تأخرت تعود"[١]. لكن ذلك اليقين ما يلبث أن يتزعزع حين يكون رأي الأب، وصدمة الواقع مغايرة لذلك. "هز رأسه بأسف. *لن يعودا*. كنت أعرف أنه يقصد زينة ورحال"[٢].

وفي القسم الثاني تكون الحكاية موازية تماماً للسابقة، من خلال ذكريات الابن (منوال) عن غياب الإخوة الأربعة مع والدهم، الذي هجر البيت وارتحل بهم، ليبقى الصغير وحده مع الأم، ويكون الموت مصيرها مثلما كان مصير الحمامة الأم سابقاً. *لن تعود أمك كما كانت إلا بعودة أخوتك. اغرورقت عيناي. وهل يعودون*"[٣]. حتى آخر أمل كان يبثه الطمأنينة (قطنة) ما تلبث أن ترحل عن البيت بسبب قسوة الأب، لكن غيابها هذه المرة يكاد أن يكون يقيناً بعدم العودة. "إيماني برحيلها لا يعني كفري بعودتها. رحت كأنما أصلي، وأردد. حمام الدار لا يغيب. حمام الدار لا يغيب"[٤].

أما حاضر الشخصية (الكهل/ المؤلف) فتتجاذبه ثنائيتا (الفعل / السكون)، حيث سادت حياته الرتابة في عزلته منذ غرق الصغيرين، حتى كان الحدث الذي كسر هشاشته باكتشافه وجود حمامة وصغيريها في نافذته، لتفضي به نحو الكتابة. "عشرين عاما خالية من أي أحداث، حتى فاجأته ذات يوم حمامة! (...) رأى ذاته من خلالها، ودفعته للانصراف عن كل شيء ليكتب نصاً توسل به مهرباً"[٥].

٢. ٢. ٣. المكان وبنية التضاد

تعكس العلاقة بالمكان الفكرة المحورية للرواية، سواء أكان مادياً (البيت/ الوطن) أو معنوياً (البيت/ العائلة). وهو ما يلاحظ في عنوان الرواية (الدار)، وفي لازمتها الدلالية. ذلك أن علاقة الانتماء للمكان تتجاذبها حالتي غياب أهله وخيانة المنتسبين له، فتهيمن أفعال الرحيل والغياب والموت والفقد؛ ويتولد الشك في الولاء له. "أنا أحب الحمام لأنه مخلص لعائلته، وفيٌّ لداره. لكن غياب زوج الحمامة الأم ومن ثم غياب صغارها بعد أيام، في رحلة بدت بلا عودة، نسف كل إيماني"[٦]. وكذلك ما تعكسه علاقة العبدتين (بصيرة/ العجوز) و(قطنة/ الفتاة)، بوصفهما منتسبتين للمكان. "أصحيح ما يقوله والدي دائما عن معزة الدار؟ هل

(١) الرواية، ص٢٥. "سوف يعودان في حياة أخرى، يربضان على دكة نافذته بعد سنوات طويلة"ص٥٨.
(٢) الرواية، ص٣٠. "تفرخ طيورا تغيب، وتعود بشرط غياب ص٣٨.
(٣) الرواية، ص٧٧. "هاجر والدي بصحبة إخوتي الأربعة الكبار مخلفًا زوجةً وولدًا في البيت القديم" ص١٢٣.
(٤) الرواية، ص١٧٤. "الحمامات الأربع اللاتي لم يعدن منذ رحيلهن إلا عودات منقوصة" ص١٧٥.
(٥) الرواية، ص١٠٩. "الحمامة دائما في الجوار فيما يشبه وجوداً أزلياً" ص٢١.
(٦) الرواية، ص٦٢. " كنت أحب في زوج الحمام حسن عشرته. لا يتخلى واحدهما عن الآخر" ص٦١.

تنوين ترك بيتنا، قطنة، لترحلي مع التيس الغريب؟!"[١].

وإذا كانت الرواية تتمحور حول شخصية واحدة فترصد عالمها الداخلي وحالتها النفسية، فقد كانت طبيعة المكان متناسبة مع تلك الحال، فالأماكن التي تتمركز فيها الشخصية محدودة ومغلقة. حيث البيت في الماضي (مغلق/ أليف) تعبير عن الحاجة إلى الأمان (بصيرة/ الأم)، في مقابل المكان (المفتوح/ المعادي) الذي يقترن بالأب والمعاناة والألم، مرة إلى الصحراء لإطلاق الحمائم التي لن يتمكن صغيراها من العودة، ومرة إلى البحر لتدريبه على السباحة، فيوشك على الغرق، ومرة إلى البرّية لتعليم الصيد، بإطلاق النار على عنزته المفضلة (قطنة). "غاب بياض صدرها بحمرة الدم الذي تشربه شعرها وامتص التراب قليله. رفعت رأسي والدموع ملء وجهي"[٢].

ونتيجة لحالة التوتر بين ثنائيتي الانغلاق والانفتاح فقد أوجدت الشخصية أماكنها الخاصة، حيث يمثل سطح البيت موقعاً بينياً (الانغلاق/ الانفتاح) لمراقبة العالم الخارجي، وانتظار عودة الصغيرين (زينة ورحال)، وكسر مشاعر الوحدة بأصوات الحمائم، وخصوصاً الحمامة الأم (فيروز) التي ما تلبث أن تموت كمداً. "وحدها الحمامة الأم تخيط الليل بالنهار هديلاً. رابضة تولي صدرها شطر الجنوب وجهة الغياب والإياب، إلا أن أبا من الغائبين لم يعد"[٣].

والحال كذلك مع (حوش الغنم) الذي يمثل تعويضاً عن الوحدة والانغلاق (مكاناً بينياً)، في ظل انعدام علاقات الشخصية خارج حدود البيت (المغلق)، حيث تكون قطنة (العنز/ الفتاة) نافذته على الحياة والبوح. "لا مؤنس لوحدتي مع أُمي الواجِمة، في بيت صامت، إلا كائنات حوش الغنم، في مكاني الأثير"[٤].

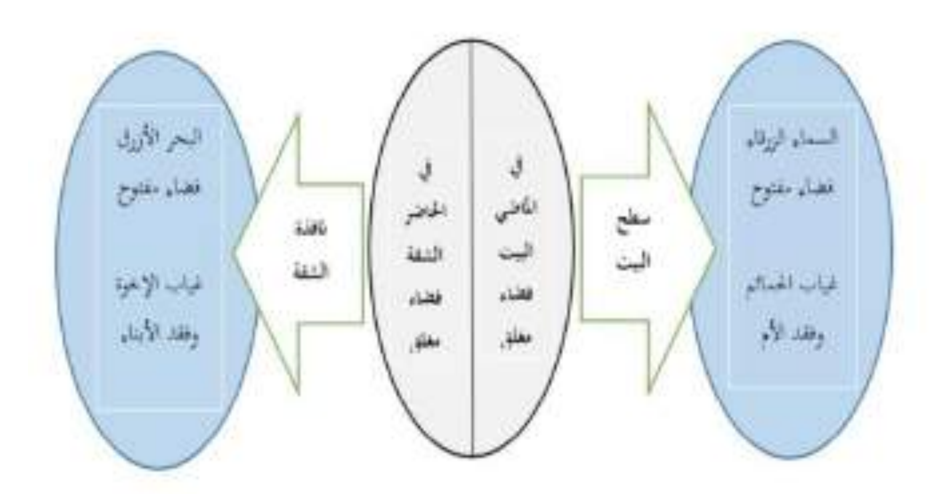
كما يمثل البحر مكاناً معادياً، بوصفه فضاء مفتوحاً، حيث كان غرق الصغيرين سبباً لاختيار العزلة في تلك الشقة (مغلق/ آمن)، بمواجهة البحر (مفتوح/ معادي)، والاكتفاء بمراقبة العالم الخارجي من خلال النافذة بوصفها موقعاً بينياً. لكن دكت النافذة ستكون مكاناً يتقاطع فيه العالمان (الداخلي/ المغلق والخارجي/ المفتوح)، حين يحتوي حدث التغيير (تفريخ الحمامة). "تعود حتما إلى الدكة البارزة أسفل نافذة غرفته، في شقته الخرساء المطلة على البحر، والتي يسكنها منذ حوالي ثلاثين سنة"[٥].

وعلى نحو ما كان (حوش الغنم) محاولة لكسر انغلاق المكان (البيت) والتواصل مع العالم الخارجي في مرحلة الطفولة، يكون الشاطئ محاولة للاقتراب من ذلك الفضاء المفتوح (البحر)، دون القدرة على اقتحامه. "وقفت في المكان ذاته على حافة خليج

(١) الرواية، ص٧٢. "أسألها عن عودة قطنة وتكذيب حكاية التيس الغريب" ص٨٠.
(٢) الرواية، ص٧٤. " يدفعه أبوه بعيداً عنه يخيره بين أن يموت غرقا أو أن يصير رجلاً" ص٤١.
(٣) الرواية، ص٦٢- ٦٣. "أحب أن تهدل الحمامة الأم أكثر من أي حمامة أخرى" ص٦١.
(٤) الرواية، ص١٢٣. "*تحب المعزة يا تيس؟!* يُنا كفني والدي كلما لمحني أتحدث معها في حوش الغنم" ص٥٢.
(٥) الرواية، ص٢١. "يحملق في امتداد الزرقة وراء النافذة. يمسح السماء بعينيه نزولا إلى البحر مضطرب الموج" ص٦٤.

المرسى حيث يبدأ الشاطئ، مُتخلياً عن ذكرى سادستي وأنا في الثلاثين، وقفتُ هناك أقضمُ أظفاري"[١].

إن تكرار مفردة (النافذة) حوالي خمساً وتسعين مرة تأكيد على محورية ذلك المكان، بوصفها موقعاً بين الضدين، بل موقعاً بين الحياة والموت، حين تتأزم الحالة السردية بوقوف الشخصية فيها استعداداً للانتحار، دون إتمام ذلك. "*مؤلفنا. احتار في أمرك في اليوم الخامس في النص، وقت طال وقوفك على دكة النافذة مترددا غير قادر على القفز؟ لماذا عزال؟ لماذا لم تقفز كما أراد لك؟!*"[٢]. فتلك الحالة البينية على دكة النافذة تستعاد في مواضع عدة من الرواية دون حسم، ليبقى مصير الشخصية غامضاً مشكوكاً فيه، وتكون نهاية الرواية مفتوحة على ذلك المشهد. "نفخ صدره. باعد بين ذراعيه. ثنى ساقيه يهم بالقفز. / غرووووغ. / ثم.. / سمع طرقات على باب شقته"[٣]. ومن خلال ما سبق فإنه يمكن تمثيل علاقة الشخصية بالمكان الذي يهيمن عليه الانغلاق، تناسباً مع حالة الشك والتوجس من العالم الخارجي (المفتوح) وفق الشكل الآتي:



٢. ٢. ٤. الزمن وبنية التضاد

يمكن تحليل الزمن بوصفه موضوعاً روائياً من خلال العلاقة الجدلية بين ثنائيتي (الماضي والحاضر)، حيث تركز الرواية على أثر تجارب الطفولة والتنشئة الأسرية والثقافية في تشكيل وعي الإنسان، والتأثير على استجابته واختياراته فيما بعد، وهو أثر تحاول الرواية أن تطرح أسئلة حوله، فتشكك في جدوى خضوع الإنسان لذلك النمط من المعرفة (الماضي)، في مقابل التمرد وتشكيل الوعي الخاص (الحاضر). "علمته المذكرات أن أزرق البغيض على حق دائما،

(١) الرواية، ص١٤٠. "مقعياً على رصيف المرسى. يناوشُني شك بعودة غائب، وإيمان بعودة غائب" ص١٢٢.

(٢) الرواية، ص٩٦. "إما أن تقفز من نافذتك هذه لتجعلنا نكمل النص من بعدك، أو أن تخبرني بمرادك" ص١٠١.

(٣) الرواية، ص١٨٢. والمشهد نفسه في نهاية الصباح الخامس من جزئي الرواية. انظر: ص٨١ و ص١٧٦.

وإن خالف كلامه ما يشتهي. تعلم ألا يثق ببصيرة التي أحب قراءتها وهي تبيع وهما مستحيلاً يطيب له تصديقه"(١).

كما تتبدى الثنائية الضدية بين اليقظة والنوم في تلك الصباحات التي يُستفتح بها كل جزء من قسمي الرواية، حيث تحاول الشخصية استعادة ذلك الحلم (الكابوس) الذي ترى فيها ماضيها، على سبيل التوهم والاحتمال والشك. " *هذا الكابوس الأزرق يجيء بتفاصيل جديدة يوما تلو آخر!* طال مكوثه في السرير، مغمض العينين يسترجع صوراً ومضت في منامه، لعله يخدع نومه يستدرج كابوسه"(٢).

وبالرغم أن الصباح غالب في حاضر الشخصية – بوصفه موقعاً زمنياً بين ثنائيتي (ليل/ نهار)– فإن حضوراً الغروب كان لافتاً أيضاً دون بقية مواقيت الزمن اليومي، حيث يتضمن هذان الزمنان أحداثاً ودلالات نفسية ترتبط بالفقد، ويغلب عليهما الشك والغموض. "أوشكت الشمس على المغيب. السماء تشوبها حمرة كئيبة، وأنا لا أزال أنتظر فوق سحارتي"(٣). كما يمكن ملاحظة هاتين الثنائيتين (صباح/ مغيب) ضمن الوعي الميتا سردي، في حوار قطنة وعرزال. "أنت لا تتذكر نفسك كيف أو متى تذهب إلى السرير كل ليلة، لأنه لم يكتبك تنام، بل إنك لم تر الغروب في حياتك ذات الأيام الخمسة عدا مرة واحدة"(٤). وكذلك التضاد الزمني بين المرحلتين الزمنيتين اللتين تقدم فيهما الرواية شخصيتها الرئيسة بين الطفولة والكهولة.

٢. ٢. ٥. التخييل الروائي وبنية التضاد

يُنظر إلى علاقة الرواية بالحياة بوصفهما عالمين مستقلين بين الواقعي والتخييلي، سواء أكانت العلاقة تسجيلية أو انعكاسية أو موازية. وبما أن الرواية الميتا سردية قد دأبت على تكسير الأعراف والتشكيك فيها؛ فقد كان تداخل العالم السردي بالواقعي ملمحاً بارزاً، ضمن مبدأ كسر الإيهام بالواقعية. فهي رواية تقوم على فكرة الرفض في رؤيتها، وتتدرج ضمن الرواية المضادة.

تقع بداية النص الروائي على التخوم الفاصلة بين التخييل والواقع، وفيها توضع بذور النص التي ستتنامى بعد ذلك، كما تؤدي دوراً توجيهياً بالنسبة للقارئ بوصفها نقطة التماس المختبر لأفق التوقع، فهي "تبرمج تتمة النص، وعادة ما تتوافر على عناصر ستصبح نقاطاً مرجعية ومؤشرات تتم استعادتها باستمرار"(٥). وبمراجعة بداية الرواية نقرأ المقطع الآتي: "(إلى هنا يكفي هذا الهراء!)/ يكفي هذا العبث والإصرار على كتابة ما لن يُكتب. لا شيء يجبرني على مواصلة الكتابة. لا شيء. على الكاتب أن يتواضع أمام عجزه أحيانا، وأن يكف عن المحاولة"(٦).

---

(١) الرواية، ص٩٦. "لا أعرف شيئا آخر عدا أن أذعن لفعل ما لا أحب من أجل من أحب"ص٥٣.

(٢) الرواية، ص٤٩. كذلك: ص٢١، ٣٧، ٦١، ١٢١، ١٥٩، ١٦٩، ١٨٠.

(٣) الرواية، ص٣٧. "أوشكت الشمسُ على المغيب وقتَ لاحَت في الأفق نقطةٌ تقترب" ص١٢٦.

(٤) الرواية، ص٩٩. "انصرفت عن كل شيء مساء أمس، وفي الفجر وضعت ورقة بيضاء صقيلة كغلاف" ص١٢.

(٥) عبد الفتاح الحجمري، التخييل وبناء الخطاب في الرواية العربية، ط١ (الدار البيضاء: المدارس، ٢٠٠٢) ص١٩١.

(٦) الرواية، ص١٣. "متربعاً على مقعدي وراء المكتب، صامتا مغمض العينين أتفكر بتفاصيل النص" ص١٥.

حيث يبدو الطابع التجريدي للبداية واضحاً من خلال انشغالها بما وراء الرواية (ميتا سرد)، والانصراف عن الحكاية إلى حكاية الحكاية، ومساءلة تجربة الكتابة نفسها، وما يعانيه المؤلفون من تعسر الكتابة، وتعديل يطرأ على مخطط الروايات، قد يصل درجة التغيير أو التوقف الكتابة. وانطلاقاً من الموقع الاستراتيجي للبداية، وما تضمنته من مساءلة وتشكيك في عملية الكتابة التي يمارسها المؤلف الحقيقي (الواقعي) في مفردات: (يكفي- هراء- عبث- توقف- لن يكتب- عجز- يكف)؛ فليس غريباً أن تكون الرواية كلها في فلك ثيمة (الشك).

يتركز تقاطع التخييل بالواقع في الرواية تحت عنواني (قبل ساعة تأمل- أثناء ساعة تأمل)، حيث يقع الأول منهما في أول الرواية، ويقدم بُعداً ميتا سردياً من خلال وعي المؤلف بطريقة وعيه لمكونات عالمه السردي، أي كيف يعي الحقيقي (المؤلف) ما هو تخييلي (السرد)، بما يشمله من مكان وزمان وشخصيات، ولحظات الشروع في الكتابة، بل حتى ما بعد النص (القارئ). "أنا لا أزعم ما يزعمه بعض الكتاب حول ما يشبه الماورائيات التي يتحدثون عنها، كأن يردون أصل كتاباتهم إلى وحي أو إلهام، متوسلين مزاعمهم أن تمنح نصوصهم الفارغة هالة زائفة تبهر قارئا محتملاً"[١].

وضمن العنوان الثاني (أثناء ساعة تأمل) تبرز علاقة التضاد بين المؤلف بوصفه أحد مكونات العالم الواقعي والشخصيات بوصفها أهم مكونات العمل الروائي (التخييلي) الممثلة للوعي، حيث تعكس المواجهة بينهما حالة الاضطراب وعدم الثقة، لتعري حقيقة فعل الكتابة، ودوافع المؤلفين. "يقتل فائض وقته برسم أقدارنا. ينال مجداً وشهرة. ينال سمواً يليق ببهاء صنعه. مؤلفنا الحقيق بكل مجد إن داهمه ملل، عسى ألا يداهمه، يتركنا حيارى في دائرة مفرغة، في جحيم الدرج السفلي"[٢].

كما تعرض الرواية لإحدى القضايا النقدية حول التجربة الإبداعية، من خلال انعكاس السيرة الذاتية للمؤلف (الواقعي) على شخصياته (تخييلي)، وهو ما ترفضه الشخصية الروائية بوصفه إسقاطاً ليست مستعدة لتحمل تبعاته، فتتمرد لتكون في موقع الضد، فيكتب (التخييلي) حكاية (الواقعي). "أنا الكاتب الذي خط قصة كاتب عاجز عن إتمام نصه (...) يتنكر لكل ما يكرهه في صفاته ويلصقه بشخصية يكتبها"[٣].

وانطلاقاً من طبيعة الرواية الحوارية، واستيعابها كافة الخطابات، فقد وظفت الرواية التقرير الصحفي بوصفه خطاباً واقعياً ضمن بنية الخطاب الروائي التخييلي، حيث توره الرواية قبيل النهاية، في سياق ما تداولته الصحف بعد غرق الطفلين. "بحلق في خبر احتل

(١) الرواية، ص١١. "أنا أعرف القليل عن شخوص رواياتي قبل الشروع في كتابتها، ومن ثم أتعرفها أكثر" ص١٤.

(٢) الرواية، ص٨٥. "أنصت إلى حوار هامس بين مؤلفنا والعجوز الباسمة الحزينة. مؤلفنا دام حرفه واتسع خياله" ص٨٧.

(٣) الرواية، ص١٠٩. "الروائيون مرضى، ينفسون عن معاناتهم ويستزيدون بالكتابة تعويضا لنقص في نفوسهم" ص١٠٣.

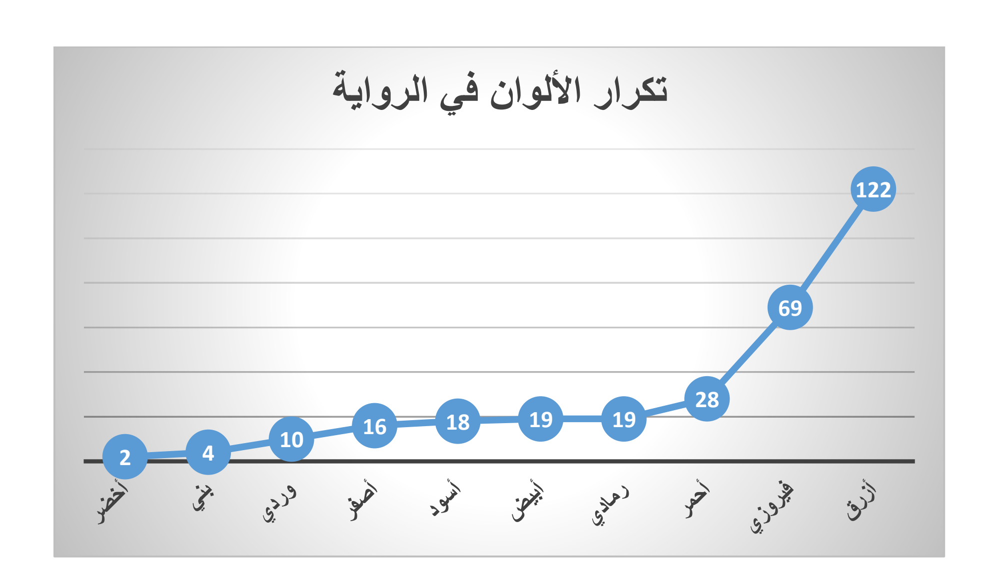
صدر الصفحة الأولى/ **في ليلة البحث الثانية/ الإدارة العامة لخفر السواحل: العثور على الطفلة المفقودة**"(١). وكذلك ما تضمنته الرواية من نصوص الشعر الشعبي المرتبطة بالفقد وانتظار الغائب.

٢ .٣. دلالات الألوان في الرواية

يدرك الإنسان الألوان ابتداء من خلال الحواس الأولية لإدراك الحياة، لكنه ما يلبث أن يكسبها دلالات ذهنية ونفسية من خلال تجربته الذاتية وتغذيته الثقافية، فتكون منظوراً لإدراك الوجود، فكما "أن للون القدرة على إحداث تأثيرات نفسية على الإنسان فإن لديه القدرة على الكشف عن شخصية الإنسان"(٢).

وبما أن الشخصية في الرواية تقع تحت وطأة تجارب الماضي فتعاني اضطراباً نفسياً، وتتشظى بين ذوات عدة، فإن توظيف اللون سيكون ملمحاً بارزاً يرتبط بالدلالة المحورية للروية (الشك). وتتأكد أهمية اللون في الرواية استناداً إلى شغف الشخصية بالرسم منذ صغرها، رغبة في التنفيس عن مكبوتها. "كنت أرسم ما أروم إليه بدافع أجهله. أرسم وألون من دون توقف"(٣). ثم أصبح الرسم محاولة استشفاء، بعد غرق الطفلين في البحر. "صرتُ أحمل كُرَّاسة الرسم والألوان إلى ساحِلِ الفقدِ، أمضي أوقاتي أرسمُ ما يُشبهُني وأرفع اللوحات أواجه البحر"(٤). كما يتأكد الوعي باللون من خلا تكرار مشتقات (رسم) إحدى وعشرين مرة، ومشتقات (لون) اثنتين وأربعين مرة. فضلاً عن تضمن الرواية إحدى عشرة لوحة، مع كل واحد من الصباحات، وفي صفحة الغلاف الخارجي.

ومن خلال تتبع تكرار الألوان في الرواية يمكن رصدها وفق الآتي:



(١) الرواية، ص١٨١. "وذكر مدير الإدارة العامة لخفر السواحل العميد بحري عبد العزيز النميري...إلخ" ص١٨١.
(٢) أحمد عمر، اللغة واللون، ص١٨٣.
(٣) الرواية، ص٥٥. " كم من لوحة خانته ألوانها بما لا يروم قوله رسماً" ص٨٥.
(٤) الرواية، ص١٥٣. "تربكه الألوان في ذاكرته منذ أصبح لكل لون حدث يلازمه" ص٢٤.

سيعمد البحث إلى تحليل دلالات الألوان وفق أشهر اختبارات التحليل النفسي المنسوب إلى (Max Luscher)[١]. حيث يقترن الأخضر بالثقة والإحساس بالقيمة الذاتية والامتلاء العاطفي والتأثير في الآخرين، أما البني فإنه يتجه إلى أن يكون أكثر أمناً[٢]، وبما أن الشخصية تفتقد هذه المشاعر فقد كان من البدهي أن يندر ورود هذين اللونين في الرواية. وكذلك اللون الوردي الذي يرد في سياق استدعاء الذكريات الجميلة ومشاعر الألفة، وهي قليلة في حياة الشخصية، لذلك يقل تكراره في الرواية.

ويعد الأسود أكثر الألوان دلالة على الفقد، فهو "رمز الحزن والألم والموت. كما أنه رمز الخوف من المجهول والميل إلى التكتم. ولكونه سلب اللون يدل على العدمية والفناء"[٣]. حيث يرد في كثير من الأحيان مقترناً بالفقد (الأنثى/ الأم وبصيرة وقطنة والأخت)، وفي سياق رؤية البعيد غير الواضح (الشك). وكذلك الأبيض الذي كثيراً ما يرتبط في الرواية بالأنثى، بوصفه توقاً إلى الوضوح والأمان، فهو "رمز الطهارة والنقاء والصدق. وهو يمثل (نعم) في مقابل (لا) الموجودة في الأسود"[٤]. ولعل في تعادل تكرار لوني الأبيض والأسود ما يتناسب مع حالة التأرجح والاضطراب والشك، بوصفهما لونين محايدين، لا يندرجان ضمن قائمة الألوان، بل يقعان في طرفي الدلالة اللونية، بين ثنائيتي الوجود والعدم. وبدلالة محايدة أيضاً –ناتجة عن مزج الأبيض والأسود– يتكرر الرمادي بالنسبة نفسها، بوصفه انعكاساً لشخص "غير متحمس لتحمل دور ما، ويعزل نفسه من أي مسؤولية مباشرة. وحتى لو أخذ دوراً فإنه يمارسه عن بعد"[٥]. وهو ما تمثله الشخصية باستسلامها وعجزها ونعتها المتكرر بالجبن، بل حتى في وعيها المباشر بدلالة ذلك اللون. "وحده الرمادي يشبهه، لون لا لون له ولا ذاكرة. يشبه تمثالا صاره بإرادته، لون النهايات، لون الدخان والرماد وحطام البيوت والوفاة، لون العدم"[٦].

وترتبط دلالة اللون الأحمر بالحالة النفسية التي تبدت في ملامح الشخصية الخارجية، خصوصاً العينين اللتين تعكسان مشاعر القلق والاضطراب، فالأحمر "كثيراً ما يرمز إلى العاطفة والرغبة البدائية"[٧]. وكذلك كانت دلالة اللون الأصفر في ارتباطها بالبعد الشعوري المتناسب مع حالة الحزن والمعاناة. فالأصفر يدل على توق الشخص نحو السعادة مع وجود الصراع، والرغبة القوية في التخلص منه والهروب من الصعوبات[٨].

---

(١) Max Luscher: The Luscher Colour Test نقلاً عن أحمد عمر، اللغة واللون، ١٨٦- ١٩٦.
(٢) أحمد عمر، اللغة واللون، ص١٩١، ١٩٤.
(٣) أحمد عمر، اللغة واللون، ص١٨٦.
(٤) أحمد عمر، اللغة واللون، ص١٨٥- ١٨٦.
(٥) أحمد عمر، اللغة واللون، ص١٨٩.
(٦) الرواية، ص٢٤. "وجهه كان رماديا مثل منامته" ص٣٤
(٧) أحمد عمر، اللغة واللون، ص١٩٢.
(٨) أحمد عمر، اللغة واللون، ص١٩٣.

كما يحضر اللون الفيروزي فيتكرر بشكل ملحوظ (٦٩ مرة) بوصفه لوناً مشتقاً غير واضح، يرتبط بدلالة الاشتباه والشك، ويقترن بالحمامة التي تحمل دلالتين متناقضتين، فهي مصدر طمأنينة في ماضي الشخصية، ومثير للمعاناة في حاضرها. وهي مقترنة بدلالة الأم والأسرة والاحتواء.

أما اللون (الأزرق) فإن يشكل الفضاء الدلالي للرواية، حيث يكون تكراره مهيمناً في الرواية فيرد (١٢٢ مرة)، مقترناً بسلطة الأبوة، ومغيباً للشخصية التي تكتسب هويتها من انتسابها إليه (ابن أزرق)، وليشكل إطاراً للعلاقة الملتبسة بين الطرفين. "هو يمقت الأزرق. يمقته بحراً، يمقته سماء، ويمقته أباً"(١). فقد اقترن الأزرق بكل غياب وفقد (حقيقياً أو معنوياً)، وأصبح مصدراً للشك والخوف، سواء في السماء التي غيبت الحمامتين الصغيرتين، وصدت إليها روح الأم والعجوز بصيرة، أو البحر الذي ارتحل فيه الإخوة وغرق فيه الطفلين. فضلاً عن حضور اللون الأزرق في عنوان الرواية الرئيس وعناوينها الداخلية، حتى غدا رؤية تغلف نظر الشخصية إلى الحياة، لتصبح "كل الألوان أزرق"(٢).

يؤكد اختبار التحليل النفسي للألوان أن اختيار الأزرق عند أي شخص ضمن أول قائمة الألوان يعكس حاجة إلى الهدوء العاطفي والأمان والانسجام، والبحث عن بيئة خالية من الاضطراب، تحكمها علاقات سوية مع الآخرين. أما أولئك الذين يجعلونه في المواقع المتأخرة فإنه يبرز تفاقماً لحالة القلق وتفكك العلاقة مع الآخرين، وقد يضطر الشخص إلى مغادرة المكان، أو الهروب إلى نشاط تعويضي(٣). وبما أن علاقات الشخصية لم تكن سوية مع والدها فإن دلالة اللون الأزرق تتحول من الهدوء والانسجام إلى النقيض تماماً، وهو الأمر الذي يمكن ربطه بالفقد والتشكيك حتى في دلالة الأزرق بإعطائها دلالة مناقضة.

إن تحليل علاقات الألوان من أهم مداخل تحليل الرواية، فالأزرق يسترعي الانتباه منذ العنوان، ويدخل في علاقة ببقية الألوان، حيث يكون تكراره الأعلى (١٢٢ مرة)، بفارق كبير عن بقية الألوان، يليه الفيروزي (٦٩ مرة)، وفق علاقة عكسية (تضاد)، ذلك أن الأزرق لون أساسي يرتبط بدلالة الأب (ذكورة/ عقلانية/ قوة/ شك)، بخلاف الفيروزي الذي يعد لوناً مشتقاً ويقترن بدلالة الأم (أنوثة/ عاطفة/ لين/ طمأنينة). فنسبة الفيروزي إلى الأزرق تبلغ النصف، وتبعيته له تجعله مشتقاً منه، وهو ما يحيل إلى دلالات ثقافية جمعية بين قطبي الحياة (ذكر– آدم/ أنثى– حواء)، ويرسخ تبعية الثاني للأول في الثقافة السائدة. لكن الشخصية تحاول خلق حالة من الاتزان بين ذينك القطبين (ذكر/ أنثى) بتعادل تكار الاسمين (أزرق ٦١– فيروز ٦٢)، وهي الحالة المثالية التي تتوق الشخصية أن تكون قد عاشتها.

وبما أن الفيروزي تدرج لوني بين الأزرق والأخضر فإنه يمكن ملاحظة ذلك في وقوعه ضمن منحنى

(١) الرواية، ص٢٤. "الأزرق، منذ الأزل، هو لون الغياب والفقد" ص٦٤. "يمضي وراءهما في التيه الأزرق" ص٧١.

(٢) الرواية، ص٥٥. كذلك: ص١٥٣.

(٣) أحمد عمر، اللغة واللون، ص١٩٠.

التكرار (الأزرق/ الأخضر)، حيث تمثل الأم الرابط الأسرية (وسطاً) بين الطرفين، في ظل علاقة أسرية مضطربة يسودها الشك ويفتقد فيها الابن إلى الطمأنينة (الأزرق– الأب– المهيمن– ١٢٢/ **الفيروزي– الأم– الاحتواء– ٦٩**/ الأخضر– الابن– الاستلاب–٢).

كذلك فإن وقوع الألوان المحايدة (أبيض أسود رمادي) في منتصف معدلات التكرار، يتناسب مع الحالة الطبيعية التي يفترض أن يكون عليها العلاقة بين مجمل الألوان، بوصفها حالة استقرار. لكن تفاوتاً واضحاً يبدو في علاقة النقيض بين (الأزرق/ الفقد/ الشك) (الأخضر/ الأمان/ الثقة)، ذلك أن الأول يندرج ضمن الألوان الأساسية ويقترن في الرواية بالأب (السلطة/ تقاليد)، في حين أن الأخضر مندرج ضمن الألوان الثانوية ومقترن في الرواية بالابن (تابع/ استلاب).

واستناداً إلى تراتب الألوان من حيث الأصل والاشتقاق فإنه يمكن تمثيل توزيعها لتعكس وقوع اللون الأخضر المقترن بأمان الشخصية المفقود وحيداً، وفقاً للشكل الآتي:



لكن في مقابل وضوح انتماء جميع الألوان السابقة إلى دوائر محددة فإن لوناً مغايراً لا يمكن تصنيفه، فضلاً عن التشكك في أن يكون لوناً أصلاً، ذلك هو (الأشهل)، الذي يُعد غامضاً حتى في دلالته المعجمية. (فالشُّهْلة) أن يشوب سواد العينين زرقة، و(الشُّهْلة) أقل من الزرق في الحدقة، وهو أحسن منه، و(الشُّهْلة) أن يكون سواد العينين بين الحمرة والسواد، وقيل هي أن لا يخلص سوادها، و(عين شهلاء) إذا كان بياضها غير خالص، فيه كُدرة[1]. فهو صفة لونية أكثر منه لوناً، يمثل مصدر اضطراب العلاقة بين الأب والابن نظراً ، وتشكك الأب في نسبة ذلك الابن، مثلما كان تشكك المؤلف في نصه (لقيط). وقد تكرر

(١) ابن منظور، لسان العرب، مج١١، ط١ (بيروت: دار صادر، ١٩٩٠) مادة (ش. ه. ل).

ذلك اللون ست مرات، مقترناً بالشخصية أربع مرات، وبالعبد مرة واحدة، وبالطفلين مرة واحدة أيضاً. "ينظران إليَّ بعيونهما الشهلاوين"[(١)].

٢. ٤. الفضاء الطباعي وبنية السرد

بما أن الرواية الميتا سردية تنزع نحو خلخلة البناء السردي والتشكيك في أعراف الكتابة؛ فإن الرواية قد عكست ذلك المنزع من خلال تقاطع الحكايات، وتداخل الأزمنة، وتعدد الرواة؛ وهو ما يفضي بها درجة من الغموض تستوجب معها التمييز باستخدام أكثر من نمط للخط.

حيث يلاحظ وجود أنماط ستة لتدوين المروي، **الأول:** خط مجبر **(ثقيل)** يقدم ماضي الشخصية البعيد (الطفولة)، يضطلع به راو مشارك عليم، معتمداً على ضمير المتكلم، بوصف النص منقولاً عن **مذكرات شخصية**. حيث يكون ممهوراً بتوقيع كاتبها **(عرزال)** في القسم الأول، و**(منوال)** في القسم الثاني. كما يندرج تحت عناوين فرعية، ويتفاوت طول مقاطعه بين أقل من صفحة وبضع صفحات.

وبالخط المحبر نفسه **(ثقيل)** تقدم الرواية ماضي الشخصية في الثلاثين من العمر، على هيئة حلم (كابوس)، يسرد (غرق الطفلين)، من خلال راو خارجي عليم، بضمير الغائب. لكن سرد هذه الحكاية يأتي مجزءاً في مفتتح كل واحد من الصباحات الخمسة، ويتنامى بين كل صباح والتالي بمعدل لا يتجاوز السطر، وبشكل عكسي (ينمو النص من أوله وليس من آخره كالمعتاد)، حتى يصل أربعة أسطر ونصف في مفتتح الصباح الخامس. "اصفر وجهه وهو ينظر إلى غيابهما الوشيك، أراد أن يمضي وراءهما في التيه الأزرق (...) ثم أطبق أسنانه على طرف ثوبه وراح يركض كالمجنون!"[(٢)].

وإذا كان سرد الطفولة (المحبر) متغيراً بين جزئي الرواية باختلاف الراوي (منوال/ عرزال) فإن السرد الجزئي (الحلم) لحادثة الغرق يتكرر نفسه في مفتتح الصباحات الخمسة من القسم الثاني للرواية، حتى تتكامل تفاصيل حكاية الغرق (الكابوس) في الصباح السادس. حيث يتنامى النص الافتتاحي للصباحات السابقة بشكل كبير (صفحتين تقريباً)، في الاتجاه العكسي نفسه، قبل نهاية الرواية بصفحة واحدة.

وفي النمط **الثاني** من الخط يكون الحجم العادي دون تحبير، ويقدم حاضر الشخصية، اعتماداً على راو خارجي، لا يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية، ويتقاطع سرده باستمرار مع سرد الماضي (المذكرات). وإذا كان سرد الماضي المحبر يختلف بين القسمين بسبب اختلاف كاتب المذكرات (عرزال/ منوال)، فإن سرد الحاضر (الكهل) متفق عليه في القسمين، بحيث يتكرر نفسه، لذلك لم يرد منه إلا أجزاء قصيرة في القسم الثاني من الرواية. وقد علقت (قطنة) التي أخذت المذكرات على ذلك في الهامش بقولها: "لم ألحظ تغييراً في أحداث الصباحات الخمسة إلا اسم الشخصية المحورية، فارتأيت الاكتفاء بإعادة قراءة بضعة

(١) الرواية، ص٥٥. كذلك: ص١٤١. كذلك: ص٣٤، ٦٨، ١٤٩، ١٦٥، ١٧٠.

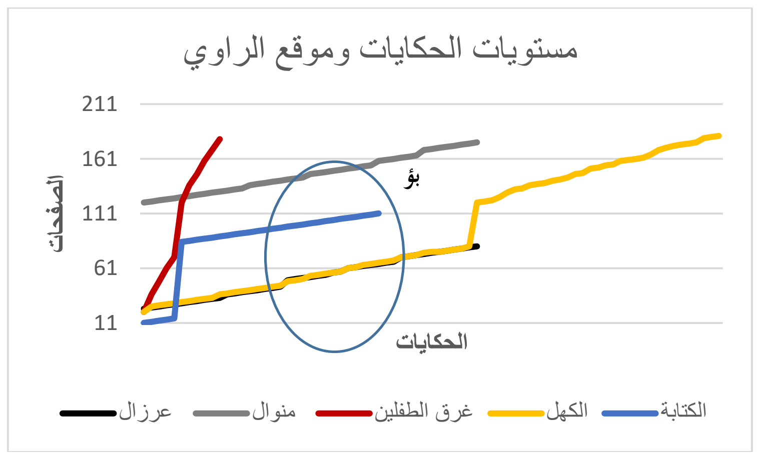
(٢) الرواية، ص٧١. ويتكرر النص نفسه: ص١٦٩، ص١٨٠.

سطور"(١). وهكذا فقد وجِد النمط **الثالث** للخط في الهامش. كما تحولت شخصيات القسم الأول بعد تحررها لتصبح في مقام راو (عرزال) ومروي له (قطنة).

وفي نمط **رابع** يكون الخط أكبر حجماً مع التحبير، ليشكل عبارات محصورة بين علامتي تنصيص، تفصل بين سرد الماضي وسرد الحاضر داخل الصباحات الخمسة، وكأنها عنوانات لكل جزء من المذكرات. وهي عبارات موجزة ذات دلالة فلسفية وصياغة شاعرية، تتكرر نفسها بين القسمين، منها: (انتظار ما يعود وما لا يعود- صوت ما ليس له صوت- مناوشة شك ليقين- منحه العقل ومحنته- تحالف الأضداد ضد قليل حيلة- اتكاء رجاء على صدفة- إمداد الوهم ذخيرة اليأس- فتق في ثوب حقيقية ورقعة كذب).

أما النمط **الخامس** للخط فيكون عادياً بشكل *مائل*، ويستخدم لتمييز أصوات الشخصيات عن صوت الراوي في كافة أقسام الرواية وأزمنتها، ويطغى هذا النوع في الجزء المعنون (أثناء ساعة تأمل)، حيث يهيمن البناء الميتا سردي، فتتداخل الأصوات، ويتنازع الرواة السلطة، بين المؤلف والشخصيات، ويبدو فيه التعارض جلياً بين الراوي والمروي له. "مبقية على صمتك تترقبينه. *هاتي دليلاً واحداً على وجوده!* سوف يشير إلى رأسه مردفا. *خارج هذا الرأس!* حاذري أن يضعفك سؤاله الخبيث. أشيري بسبابتك نحو صدره. *سوف أفعل إن جئتني بدليل*"(٢). في حين يكون النمط **السادس** خاصاً بنص تقرير الخبر الصحفي الوارد في نهاية الرواية.

ويمكن رصد مستويات الحكايات المؤلفة للرواية، وطبيعة الراوي (حكاية عرزال، وحكاية منوال، وحكاية غرق الطفلين، حكاية الكهل، وحكاية الكتابة)، وفق الرسم البياني الآتي.



(١) الرواية، هامش: ص١٢١.

(٢) الرواية، ص١٠٠. "تستوضحينه. يجيبك السافل. *تقولين إنه يمنحني فرصة أن أفعل؟*"ص١٠٥.

ومن خلال الشكل السابق يمكن ملاحظة الآتي:

١- المنحنى الخاص بحكاية غرق الطفلين (الكابوس) أكثرها حدة في الصعود، بوصفه الأكثر تأثيراً في حياة الشخصية، ذلك أنه يتقاطع مع ثلاث من الحكايات الأربع، ويتقارب بدرجة كبيرة جداً مع الرابعة (الكتابة). فهي الحكاية المفصلية الدافعة ببقية الحكايات كما يبدو من موقعها الرأسي خلف البقية.

٢- يتوازى المنحنى الخاص بحكاية (عرزال) مع منحنى حكاية (منوال) بوصفهما وجهين لماضي شخصية واحدة، تختلفان في الرؤية وطريقة التعبير السردي.

٣-يتطابق منحنى حكاية (الكهل) مع منحنى حكاية (عرزال) حتى المنتصف، ثم يتوسط المنحنى بين عرزال ومنوال ليوحد بينهما، ويكمل اتجاهه نحو النهاية، بوصفه حاضر الشخصية.

٤- المنحنى الأكثر حدة وقوة مرتبط بحكاية الكتابة (ميتا سردي)، بوصفه محور شك وتساؤل (وعي) وتكسير للأعراف. مع ملاحظة أن ذلك المنحنى يبدأ من نقطة أعمق من بقية الحكايات (١١).

٥- يمتد منحنى الكتابة (الميتا سرد) ومنحنى الكهل (المؤلف) خلال النصف الثاني منه، في المستوى نفسه، بوصفهما حاضر الشخصية، وقد كان ذلك التحول في منحنى الكهل نتيجة تمرد الشخصيات (فعل ميتا سردي) التي أعادت توجيه المسار، بتغيير الوعي وتقديم رؤية مختلفة، من خلال حكاية منوال (الأعلى)، بعد أن فُصل الكهل عن طفولته الرمزية المتطابقة مع منحنى (عرزال).

٦- يتوسط منحنى حكاية الكتابة (ميتا سرد) بقية المنحنيات الأربعة بوصفه الوعي الإبداعي الموجه لبقية الحكايات.

٧- البؤرة التي تتقارب فيها أربعة من المنحنيات الخمسة هي الفجوة التي تقع بين نهاية منحنى الكتابة (الميتا سردي) ونقطة تحول منحنى الكهل، بوصفها مرحلة خلخلة للوعي، عنونته الرواية (أثناء ساعة تأمل)، حيث يلاحظ توقف اثنتين من الحكايات على حدود تلك البؤرة. فهي أشبه ما تكون بالدوامة التي تتوسط حالة الاضطراب وتعيد توجيه المسار.

من خلال ما سبق يُلاحظ مدى تعقيد النص وتداخله إلى درجة تستثير القارئ وتجعله في حالة من الشك، مما تستوجب معه العودة باستمرار إلى الصفحات السابقة أثناء القراءة للمقارنة، وتتبع مسار الأحداث والشخصيات، والبحث عن نصوص وعبارات يتشكك القارئ أنها مرت به من قبل. حتى إنه يمكن القول إن القارئ لا ينجح في استيعاب الرواية من القراءة الأولى، بل ربما يشك بوجود خلل في بنيتها.

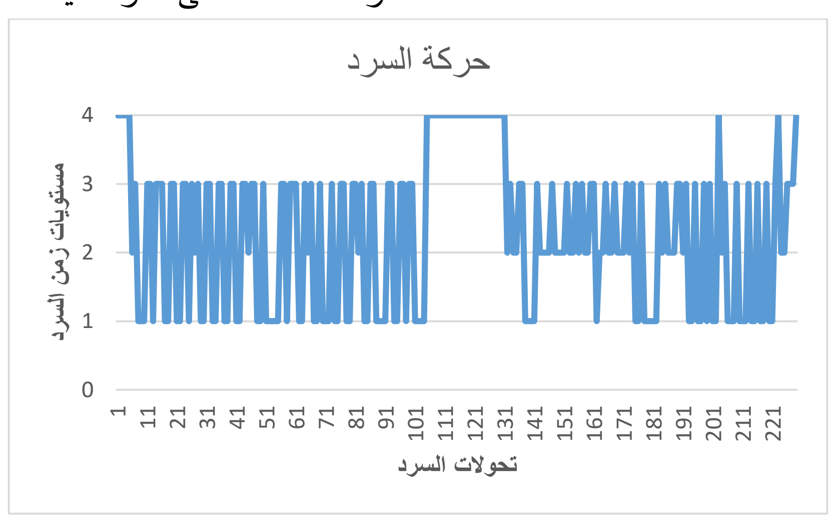
فبنية السرد لولبية تكرارية، ينغلق الجزء الأول ليبدأ من جديد في الجزء الثاني. كما أن المقطع الأخير في الصباح الخامس من الجزء الثاني عودة إلى بداية الرواية، حين قضى المؤلف ليلة كاملة في كتابة ذلك النص. "وضع فوق المخطوط الناقص ورقة بيضاء

صقيلة، وراح يخط في زاويتها: نص لقيط"[١]. وكذلك العبارة التي تبدأ بها الرواية (إلى هنا يكفي هذا الهراء)، تتكرر نفسها في نهاية الفصل الخامس، ما يعني أن السرد يدور في حلقة لولبية لا يفضي إلى نهاية مستقرة، حيث يجد القارئ نفسه قبيل نهاية الرواية وقد عاد إلى بدايتها.

إضافة إلى النهاية المفتوحة التي تكرر مشهد الوقوف في النافذة ومحاولة الانتحار للمرة الثالثة. ووصول حمامة جديدة للتفريخ في دكة النافذة، وفق ما دل عليه التصدير بنص ابن المقفع للقسم الثاني حول تكرار الفعل نفسه. واستعادة نص التصدير المنقول عن باتريك زوسكيند مضمناً داخل بنية النص الروائي، دون أي حصر أو تحديد، على لسان عرزال، مدعياً أنه له. "*أنا كتبته على هذا النحو، مؤلف بالكاد بلغ الخمسين من عمره، عاش منها عشرين عاما خالية من أي أحداث، حتى فاجأته ذات يوم حمامة!*"[٢].

لا يتحرك السرد وفق نمط مطرد، بل تتداخل مستوياته بين الحلم والحاضر والماضي، في ظل وعي الشخصية المفرط بالزمن، ووجود مستويين للماضي، في مقابل مستويين للحاضر، فهنالك الماضي البعيد (١/ الطفولة) الذي يبدأ استرجاعه من سن الرابعة إلى الرابعة عشرة، والماضي المتوسط (٢/ الشباب) الذي يقترن استرجاعه بسن الثلاثين، والحاضر القريب (٣/ الكهولة) الذي تبلغ فيه الشخصية سن الخمسين، ثم حاضر السرد (٤/ المؤلف) الذي يشرع فيه بكتابة الرواية[٣].

حيث تتقاطع تلك المستويات الأربعة باستمرار، حتى إنها قد تصل إلى ثلاثة في الصفحة الواحدة. ولعل أقرب تمثيل لشكل حركة السرد في الرواية يحيل إلى مخطط نبضات القلب في حالته غير المستقرة، وما يقترن به من لحظات مصيرية، يبقى معها الاحتمال والشك قائماً، على نحو ما يمثله الشكل الآتي:



(١) الرواية، ص١٧٦. قارن مع: "وضعت ورقة بيضاء صقيلة (...) أخط عنواناً مؤقتاً في الأسفل: نص لقيط" ص١٢.
(٢) الرواية، ص١٠٩. قارن مع: ص٧.

(٣) الرواية، انظر على التوالي: الطفولة/ الرابعة: ص٢٤، الشباب/ الثلاثين: ص١٢١، الكهولة/ الخمسين: ص٩١، المؤلف/ الكتابة: ص١١.

ومن خلال تحليل الرسم البياني السابق يمكن استنتاج الآتي:

١- يبلغ عدد نقاط تحول السرد بين الأزمنة الأربعة ١١٣ مرة، في عدد صفحات الرواية البالغ –وفق صفحات السرد الفعلي– ١٣٤ صفحة، وهو عدد كبير جداً، يعادل نسبة صفحة وربع لكل مستوى.

٢- يكون اطراد زمن السرد مقترناً بزمن حاضر الكتابة، في حوالي ٢٧ صفحة. حيث يتركز الوعي الميتا سردي في وسط الرواية، ويبدو أثره واضحاً في حركة السرد من خلال الجزء التالي له، وذلك بانحساره بين المستويين الثاني (الشباب) والثالث (الكهولة).

٣- يؤكد التذبذب الشديد للسرد اضطراب الشخصية، ويتناسب مع دلالة الشك التي تنعكس على حركة السرد، بوصف الرواية ذات طابع ميتا سردي متشكك في الأعراف السردية، وخارق لها.

٤- يشكل حاضر الكتابة (الميتا سرد) تأطيراً للسرد بافتتاحه وانغلاقه به، ضمن المستوى الرابع. وهو ما يؤكد طبيعة الرواية الميتا سردية، وهيمنتها على مكونات السرد.

٥- بلغ عدد المقاطع السردية –استناداً إلى مستويات الزمن السردي– (١١٣) مقطعاً، نتيجة لوعي الشخصية الحاد بالزمن، وأثر تجربة الماضي في الحاضر، حتى إن مجمل عدد مقاطع الزمنين متقارب جداً (٥٥ للماضي/ ٥٨ للحاضر).

٦- بلغ انتشار مستويات الزمن على الصفحات حوالي ٢٢٦، نظراً لامتداد بعض المقاطع السردية بين صفحتين، واقتصار بعضها على جزء من صفحة. لكن الملاحظ أن هنالك تعادلاً إجمالياً بين عدد صفحات الماضي (١١٤)، صفحات الحاضر (١١٢). بل يمتد التناسب ليكون بين كل اثنين من الأربعة، وفق الآتي: ٧٧ ماضياً/ طفولة+ ٣٧ ماضياً/ شباباً+ ٧٧ حاضراً/ كهولة+ ٣٥ حاضر/ كتابة= ٢٢٦.

٢. ٥. دلالات العناوين والتصدير

يحيل عنوان الرواية (حمام الدار) إلى طبيعة العلاقة بالمكان من خلال التركيب الإضافي الذي يجعل النكرة (حمام) معرفة ومنتمية بإضافتها إلى المكان (الدار)، وهو ما يؤكد أن سؤال الهوية والانتماء ضمن فلك المساءلة والشك الذي تقوم عليه الرواية. لكن هذا العنوان لم يكن مكتفياً بذاته فجاء العنوان الفرعي (أحجية ابن أزرق) ليرسخ حالة الغموض والشك في تلك العلاقة. كما أن اسم الشخصية ليس محدداً إلا بعلاقة النسب مع (الأب)، الذي يمثل التقاليد والسلطة المستلِبة للذات. وهو ما يجعل الرواية تقدم ذواتاً عدة للشخصية نفسها (عرزال/ منوال/ الكهل/ المؤلف)، على نحو ما يبدو في صورة الغلاف الخارجي التي تجسد الشخصية برأسين اثنين (عرزال/ منوال).

فضلاً عما تحيل إليه كلمة (أحجية) من ترسيخ لدلالة الغموض والشك، وما يعتري علاقة الأب (أزرق) بالابن من توتر، يكون سبباً في عجز ذلك الابن –بعد أن يصبح أباً– عن إنقاذ طفليه. " كانا ينظران إلي لعلي أفعل شيئا إزاء أزرق يُداهمهُما وأزرق

يداهمنُي، ولكنني لم. أوشكت أن، ولكن شبح والدي أفلح في صدي"[(١)].

إن أبرز ما يلفت الانتباه تكرار العناوين الداخلية بين قسمي الرواية المتوازيين بعلاقة عكسية، (العهد القديم: صباحات عرزال بن أزرق/ العهد الجديد: صباحات منوال بن أزرق)، بوصف الثاني تقويضاً للأول، وكذلك بين عنواني (مشروع رواية: نص لقيط/ مشروع رواية: نص نسيب)، حيث يقدم كل منهما رؤية مختلفة لشخصية مؤلف، الذي حاول أن يُقَنِّع الذوات في القسم الأول خلف دلالات رمزية من خلال المقابلة بين (الحمائم/ الأم والإخوة). "قالت زوجتك عن جديلَتيها وهي تمسك بالمقص. *هذه لغادي ورابحة، وهذه لـ عواد وسَفَّار* "[(٢)]. وكذلك (العنز/ الفتاة قطنة). وهو ما يسهم في توليد حالة من الغموض واللبس المولد للشك. "أنا لست معزة بربرية بيضاء كما يزعم عرزال، هذا ما يزوره الكهل في مذكراته، وهذا ما يعرقل سير النص"[(٣)].

وقد توالت ضمن الصباحات عناوين المذكرات نفسها، بين قسمي الرواية، في علاقة لغوية تركيبية تقوم – غالباً– على النفي والتضاد بين جزئيها، وبمجمل دلالة قائمة على الاحتمال المولد للشك، مثل: (انتظار ما يعود وما لا يعود– صوت ما ليس له صوت– انتظار أوبة الثلث– مناوشة شك ليقين– منحه العقل ومحنته– فاقد الشيء قد يعطيه– تحالف الأضداد ضد قليل حيلة– اتكاء رجاء على صدفة– إمداد الوهم ذخيرة اليأس– لوعة بهية– الغناء زاد الروح في الأيام الحزينة– فتق في ثوب حقيقية ورقعة كذب– ويصير الصمت جواباً– طلقة في صدر قطنة– صمت على صمت– ضجيج الصمت).

كما يعكس التصدير الذي يلي عنوان كل قسم من قسمي الرواية إحالة إلى دلالات مفعمة بالشك والبحث عن المعنى وسؤال الحياة، ففي الأول يتصدر نص منقول عن رواية (الحمامة)• لباتريك زوسكيند: (تعدى الخمسين من عمره، عاش منها عشرين عاما خالية من أي أحداث، حتى فاجأته ذات يوم حمامة). حيث تبني الرواية شخصيتها (المؤلف/ الكهل) وفق هذا النص المنقول، سواء في عمره أو دافع كتابته، أو اعتماد الرواية على الشخصية الواحدة، بعد أن ابتنت الحمامة عشها في نافذته، وكسرت رتابة حياته، فأصبحت مصدراً لقلقه، وأعادت له ذكريات الفقد. "ذاكرته التي يشك بها، وزمنه المبتور الذي يجهل آلية مروره، وأحلامه الليلية التي عجز خياله عن تفسيرها، ومناكفته لتلك الحمامة التي لا يعرف سببا لمحبتها

---

(١) الرواية، ص١٤٠. "أترقب عودة ستة من أفراد عائلتي غيبهم الأزرق البغيض" ص١٢٢.

(٢) الرواية، ص١٥٠. " "حلق غادي أولاً، تبعه أشقاؤه سفَّار ثم عوَّاد ورابحة بسرعة" ص٣٩.

(٣) الرواية، ص٨٨. "السبب ما كتبك في مذكراته معزة بربرية" ص٨٨.

• باتريك زوسكيند، رواية الحمامة، ص٧. تتناول حياة كهل عانى الفقد والهجران، فيقرر الهجرة والاعتزال، لتتحول حياته إلى الانطوائية والرتابة مدة ثلاثين سنة، حتى حطت أمام غرفته حمامة، رأى فيها وحشا أخل بتوازنه النفسي، بوصفها تجسيداً لمخاوفه من التغيير، ما يضعه في مواجهة ذاتية ووجودية تصل به إلى التفكير في الانتحار.

ومقته لها في آن واحد"[١]. فضلاً عما تتقاطع به شخصيتا الروايتين (المؤلف/ جوناثان نويل) من الإحساس بالقمع والقهر والفقد المفضي إلى الشك في منظومة القيم والوجود، وإثارة سؤال الحرية الإنسانية بين الجبر والاختيار.

ويمكن ملاحظة ذلك في أوضح تجلياتها من خلال أسئلة وجودية في الفصل المعنون (أثناء ساعة تأمل)، حين تتحرر الشخصيتان، فتكون المواجهة بين (قطنة) الخانعة و(عرزال) الذي تمرد وقرر أن يكتب نص الخاص. "يبقى على قيد حياتي لا يعرف لها معنى! يريد أن يدرك فهما لكل أسئلته. مسكين عرزال، لزام عليه أن يهرب من فرضية الكاتب والمكتوب هذه وإن كان إيمانه بها غافيا في داخله"[٢]. إضافة إلى الدلالات الدينية المعبرة عن رحلة الإنسان من الشك إلى اليقين، كما تدل عليه مسميات قسمي (العهد القديم/ العهد الجديد)، ورمزية (القلم) في الإسلام، وجدلية الكاتب والمكتوب (الجبر والاختيار والحرية).

أما تصدير القسم الثاني فيتضمن نصاً منقولا عن كتاب (كليلة ودمنة) لابن المقفع: (كمثل الحمامة التي يؤخذ فرخاها فيذبحان، وترى ذلك في وكرها، ولا يمنعها من الإقامة في مكانها حتى تؤخذ هي فتذبح)•. وهو ما يرسخ فكرة الرواية حول مساءلة التجربة الإنسانية المفعمة بالرحيل والفقد المستمر، وإصرار الإنسان على معايشتها برتابة واستسلام. فمقتضى الحرية الإنسانية –والإبداع الأدبي– يحتم التمرد والتشكيك في المسلمات، على نحو ما تفعله الرواية الميتا سردية بوصفها رواية تجريبية. وقد انعكس ذلك من خلال العلاقة المتوترة بين الشخصية والحمامة، حين ينعتها بالجبانة، وهي تحلق مبتعدة عند اقتراب الخطر من صغيريها. "حمامة غبية! هي لا تعرف ما في داخل البيضتين، لو أنها تدري لصفعت كفي إذا ما مددتها نحوها عوضاً عن الهرب!"[٣].

ونظراً لخلو أقسام الرواية من الترقيم والتسلسل والتسمية (فصل)، في ظل طبيعتها الميتا سردية المتمردة على الأعراف السردية، برزت الحاجة إلى تمييز أنواع خطوط العناوين وأحجامها ومواقعها، وهو ما يؤكد حالة اللبس والغموض في الرواية. حيث يلاحظ في عنوان الرواية الخارجي، وعنواني قسمي الرواية الرئيسين، وعناوين الأجزاء التي تضمنت الحكايتين، تكونها من جزئين، الأول بحجم كبير، والثاني بحجم أصغر، شارح له في سطر تال.

أما مواقع تدوين العناوين الداخلية فقد اختلفت بين منتصف الصفحة تماماً لعناوين المستوى الأول، والجزء الأيسر في أسفل الصفحة للمستوى الثاني،

---

(١) الرواية، ص٩٧. "شخصية كهل مضطرب مريب ممل منصرف عن كل شيء إلا بضعة اهتمامات تافهة" ص١٤.

(٢) الرواية، ص١٠١. "أي سلطة تمنحه أن يكتبنا وفق مزاجه؟ تتنهدين قبل أن نفضي صارخة. القلم!" ص١٠٣.

• عبد الله بن المقفع، كليلة ودمنة، ص٥٠. "وينبغي له مع ذلك أن يحذر ما يصيب غيره من الضرر؛ حتى يسلم أن يأتيه مثله، ولا يكون مثله كمثل الحمامة التي يؤخذ فرخاها فيذبحان... إلخ".

(٣) الرواية، ص٤٠. كذلك: ص٣١، ٣٨، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٥، ٥٤، ٥٥، ١٣٩، ١٤٤.

ومنتصف الصفحة من أسفلها لعناوين المستوى الثالث (الصباحات). لكن الموقع الأكثر تميزاً جاء في أعلى الصفحة من المنتصف، حيث تكرر في موضعين فقط (قطنة– عرزال)، وجاءا في منتصف الرواية (ص٨٥ – ص١١١)، مقترناً بالشخصيتين اللتين خرجتا من الحكاية الأولى (العهد القديم)، وتولتا مساءلة نص المؤلف (نص لقيط) والتشكيك فيه، لتعيد تشكيل الرواية في جزئها الثاني (العهد الجديد). ولعل الأمر الأكثر طرافة أن تكون الكتلة النصية السابقة لذلك الجزء مساوية تقريباً للكتلة النصية التالية له (٧٦/ ٧١).

ويمكن تمثيل مواقع العناوين في الصفحة، مع المحافظة على نمط الخط، وفق الشكل الآتي:

حيث تبدو بنية التضاد في مواقع العناوين من خلال التقابل بين ذينك العنوانين المتربعين في أعلى الصفحة (رأس المثلث)، مقترنين بتحرر الشخصية (الوعي/ عرزال)، ووعيها المخترق والمتجاوز، في مقابل نمطية الوعي السائد الذي قدمته الرواية في شخصية الابن الضحية (منوال/ نمطي)، وانعكس في موقع الخنوع والاستسلام أسفل الصفحة (قاعدة المثلث)، ومعه الكثير من العناوين.

إضافة إلى ما يوحي به موقع العنوانين من العلو والتقدم بحثاً عن وعي متجاوز تتضمنه الأعمال الروائية بشخصياتها التخييلية مقارنة بالوعي السائد في عالم الواقع المعاش، وهم ما يمكن رصده أيضاً من خلال بنية التضاد في التركيب اللغوي بين عنواني (قطنة– عرزال) بوصفه مفرداً ومعرفة (مكتف بذاته) في مقابل بقية العناوين المركبة (محتاجة لغيرها).

أما المنتصف فقد جاء فيه العنوانان الرئيسان دون غيرهما، بوصفهما وعيين مختلفين للشخصية نفسها، حيث شكلت الكتلة النصية الأكبر في الرواية، ومساحة العبور من النمطي إلى المتجاوز. كما تميزا في حجمهما المتضخم وامتدادهما الأطول بقية العناوين،

مما يؤكد محوريتهما وأحقيتهما بموقع المركز والوسط دون غيرهما.

خلاصة البحث ونتائجه

١–اقترن ازدهار الرواية الميتا سردية بمرحلة التفكيك والتساؤل والشك، في النصف الثاني من القرن العشرين. وقد بدأ اهتمام النقاد العرب بها منذ نهاية الثمانينات الميلادية، لكن دراسة أحمد خريس (٢٠٠١) اضطلعت بدور ريادي في ذلك المجال.

٢– تنتمي الرواية الميتا سردية إلى الرواية المضادة، بمواجهتها الواقع وكسر مبدأ الإيهام، والتشكيك في أعراف الكتابة الروائية. وقد عكست أزمة هوية السرد، في ظل تحولات الرواية المستمرة، ومساءلتها ذاتها، وتمحورها حول قضاياها (سرد نرجسي)، ووعيها بعلاقتها مع النقد.

٣– يشكل حضور المتلقي ملمحاً بارزاً في الرواية الميتا سردية، بوصفه مشاركاً في إنتاج المعني، ويكون ذلك غالباً من خلال المروي له، الذي يتناسب حضوره طردياً مع الحضور الطاغي للراوي، بوصفه بؤرة الوعي.

٤– كانت ثيمة الشك المحور الدلالي الذي تحلقت حوله العديد من الدوائر الدلالية في رواية (حمام الدار)، وفق علاقة السبب والمسبب، وذلك من خلال دوائر: (الاشتباه والفقد والغموض والجهل والصمت والخوف والحزن والتساؤل والتذكر والحلم). وهو ما انعكس في بروز أساليب النفي والاستفهام والتعجب والمقاربة.

٥– عكست اللازمة الدلالية (حمام الدار لا يغيب وأفعى الدار لا تخون) حالة التأرجح والشك في علاقة الإنسان بالمكان، بتكرارها الذي يصل إلى ثلاثين مرة، بين الجزئي والكلي.

٦– حفلت الرواية بالعديد من الثنائيات الضدية نتيجة لحالة الاضطراب والشك، وقد تجلى ذلك من خلال الشخصية بوصفها بؤرة الوعي، حيث تشظت إلى أربع شخصيات (عرزال/ منوال/ الكهل/ المؤلف)، وتأرجحت في موقعها (التبئير) بين الراوي تارة والمروي أخرى.

٧– كانت ثنائية الحدث بين فقد الماضي (الحمائم/ العائلة) وفقد الحاضر (الأبناء/ العائلة) مفضية إلى هيمنة المكان المغلق (البيت/ الشقة)، والاضطراب والشك في العلاقة بالعالم الخارجي (السماء/ البحر).

٨– تعكس الرواية جدلية الماضي والحاضر بوصفهما تجربتين في زمنين متغايرين، حيث الطفولة خضوع لسلطة أب قامع، كانت علاقة الشخصية به قائمة على شك الأب في انتسابه إليه؛ ما أفضى إلى شخصية مضطربة عاجزة عن المواجهة.

٩– تبدو طبيعة الرواية الميتا سردية في جدل ثنائيتي الواقع والتخييل، من خلال التباس علاقة المؤلف بكائناته السردية، وتمردها للاضطلاع بدور الراوي. فضلاً عن معالجة الرواية قضايا تعسر الكتابة، وانعكاس سيرة المؤلف على شخصياته، وتضمين الرواية الخطابات الأخرى للحياة.

١٠- شكل اللون الأزرق الفضاء الدلالي للرواية، مقترناً بقسوة الأب، ودلالة الفقد، في السماء الزرقاء والبحر الأزرق، وقد كان تكراره مهيمناً في الرواية (١٢٢)، في حين كان الأخضر مقترناً بأمان الشخصية المفقود، فجاء تكراره (٢) الأقل بين بقية الألوان. أما الفيروزي فقد جاء وسطاً بينهما في معدل التكرار (٦٩). حيث يشكل مزيجاً بين الزرقة والخضرة، وجاء اقترانه بدلالة الأمومة.

١١- في مقابل وضوح انتماء عشرة ألوان في الرواية، جاء (الأشهل) صفة لونية مثيرة للشك، نتيجة عدم وضوح دلالتها المعجمية والعُرفية. فاقترنت بالشخصية، وشكلت مصدراً لشك الأب في نسبة ذلك الابن.

١٢- تضمنت الرواية ستة أنماط للخط، نظراً لتعدد مستويات السرد، واختلاف مواقع الرواة وأصواتهم (التبئير). وهو ما يؤكد غموض الرواية وتعدد وجهات النظر فيها، وفقاً لطبيعة الرواية الميتا سردية القائمة على التجريب، والتداخل المولد للشك.

١٣- احتوت الرواية خمس حكايات، تتداخل فيما بينهما بشكل كبير، حيث شكلت حكاية غرق الطفلين الأكثر تأثيراً في حياة الشخصية. في حين مثلت حكاية الكتابة الأكثر عمقاً وتوجيهاً لبقية الحكايات، بوصفها انعكاساً للوعي الميتا سردي، وتمثيلاً لحالة التساؤل والشك.

١٤- كانت حركة السرد لولبية تكرارية، تتداخل فيها مستويات أربعة للزمن، حتى إن ذلك التداخل قد يصل إلى ثلاثة أزمنة في الصفحة الواحدة. إضافة إلى النهاية المفتوحة التي تستعيد المشهد نفسه للمرة الثالثة، وهو ما يعكس حالة الاضطراب والشك، في ظل الوعي المفرط بالزمن.

١٥- يبلغ عدد المقاطع وفقاً لانكسارات زمن السرد حوالي (١١٣ مقطعاً)، وهو عدد كبير جداً يفضي إلى تشكك القارئ في استيعابه للرواية. كما يقترن أطول تلك المقاطع بزمن الكتابة (الميتا سرد)، بوصفه ارتكازاً للواعي، ويقع في منتصف الرواية.

١٦- تنقسم الرواية إلى قسمين رئيسين، يشكك الثاني منها في الأول. ويخلو تقسيم الرواية من التسميات والترقيم المعهود، ترسيخاً لمبدأ كسر الأعراف الروائية، وتناسباً مع ثيمة الغموض والشك. لكن الفضاء الطباعي لمواقع العناوين وأحجامها ونوع الخط وتركيبها اللغوي يرتبط بدلالة الوعي الميتا سردي المتجاوز.

المصادر والمراجع

أحمد خريس، العوالم الميتا قصية في الرواية العربية، ط١ (عمان: دار أزمنة، ٢٠٠١)

أحمد عمر، اللغة واللون، ط٢ (القاهرة: عالم الكتب، ١٩٩٧)

أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي: مقاربة لرواية "لعبة النسيان"، ط١ (الرباط: دار الأمان، ١٩٩٨م)

أحمد يوسف، القراءة النسقية: سلطة البنية ووهم المحايثة، ط١ (الجزائر: منشورات الاختلاف، ٢٠٠٧)

إدوار الخراط، الحساسية الجديدة: مقالات في الظاهرة القصصية، ط١ (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣)
آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم، ط١ (القاهرة: دار المعارف، ت. د)
جيرار جنيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخران، ط٣ (الرباط: دار الأمان، ١٩٨٧)
جيرالد برنس، "مقدمة لدراسة المروي عليه"، تر: علي عفيفي، مجلة فصول، القاهرة: مج١٢، ع٢ (صيف ١٩٩٣)
جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ط١ (القاهرة: ميريت للنشر، ٢٠٠٣)
حميد لحمداني بنية النص السردي: من منظور النقد الأدبي، ط٣ (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠)
حميد لحميداني، سحر الموضوع: عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر، ط٢ (فاس: مطبعة آنفو– برانت، ٢٠١٤)
دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، ط١ (الجزائر: منشورات الاختلاف، ٢٠٠٨)
ديفيد لودج، الفن الرواي، تر: ماهر البطوطي، ط١ (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢) ص٢٣٢.
رسول محمد، السرد المفتون بذاته: من الكينونة إلى الوجود، كتاب العربية ١٨٢ (الرياض: المجلة العربية، ١٤٣٦)
سعود السنعوسي، حمام الدار: أحجية ابن أزرق، ط٥ (بيروت: الدار العربية للعلوم، ٢٠١٨)
سعيد بن كراد، النص السردي: نحو سيميائيات للأيديولوجيا، ط١ (الرباط: دار الأمان، ١٩٩٦)
سعيد يقطين، القراءة والتجربة: حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، ط١ (الدار البيضاء: دار الثقافة، ١٩٨٥)
سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة: الوجود والحدود، ط١ (القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠١٠)
سيزا قاسم، مجلة فصول، "المفارقة في القص العربي المعاصر"، القاهرة: ع٨٦ (شتاء/ ربيع ٢٠٠٦)
شكري الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة ٣٥٥ (الكويت: المجلس الوطني للثقافة، ٢٠٠٨)
عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة: ٢٣٢ (الكويت: المجلس الوطني للثقافة، ١٩٩٨)
عبد الفتاح الحجمري، التخييل وبناء الخطاب في الرواية العربية: التركيب السردي، ط١ (الدار البيضاء: المدارس، ٢٠٠٢)
عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية: دراسة في شعر السياب، ط١ (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات، ١٩٨٣)
عبد الله بن المقفع، كليلة ودمنة، تح: عبد الوهاب عزام وطه حسين، ط. د (القاهرة: مؤسسة هنداوي، ٢٠١٢)

عبد الملك أشبهون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية، ط١ (الرباط: دار الأمان، ٢٠١٠)

عصفور، د.جابر، زمن الرواية، ط١ (دمشق: دار المدى، ١٩٩٩)

علي عبيد، المروي له في الرواية العربية، ط١ (صفاقس: دار محمد علي، ٢٠٠٣)

فاضل ثامر، اللغة الثانية: في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العري الحديث، ط١ (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤)

فاضل ثامر، المبنى الميتا سردي في الرواية، ط١ (دمشق: دار المدى، ٢٠١٣)

محمد الباردي، سحر الحكاية: المروي والراوي والميتا روائي في أعمال إلياس خوري، ط١ (تونس: مركز الرواية العربية، ٢٠٠٤)

محمد العمامي، بحوث في السرد العربي، ط١ (صفاقس: دار نهى، ٢٠٠٥)

محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، ط٣ (القاهرة: الشركة المصرية العالمية، ٢٠٠٣)

محد القاضي، "الرواية الضدية"، ضمن كتاب: الرواية المضادة، تحرير: بسمة عروس، ط١ (بيروت: الانتشار العربي، ٢٠١٨)

محمد القاضي، "هل الرواية جنس إمبريالي"، ضمن كتاب الرواية السعودية: مقاربة في الشكل، ط١ (الباحة: النادي الأدبي، ١٤٣٠)

محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ط١ (تونس: دار محمد علي،٢٠١٠)

محمد مشبال، "عن الاستراتيجيات الخطابية السردية المضادة"، ضمن كتاب: الرواية المضادة، تحرير: بسمة عروس، ط١ (بيروت: الانتشار العربي، ٢٠١٨)

مرسل العجمي، السرديات: مقدمة نظرية، حوليات الآداب، الحولية: ٢٤، الرسالة: ٢٠٦، جامعة الكويت (٢٠٠٣)

ابن منظور، لسان العرب، مج١١، ط١ (بيروت: دار صادر، ١٩٩٠)

ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ط٢ (الرباط: دار الأمان، ١٩٨٧)

ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ، تر: فريد أنطونيوس، ط١ (بيروت: دار عويدات، ١٩٧١)

ميلان كونديرا، فن الرواية، تر: أحمد شاهين، ط١ (القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٩)

نبيل سليمان، فتنة النقد والسرد، ط٢ (اللاذقية، دار الحوار، ٢٠٠٠)

يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ط١ (الجزائر: منشورات الاختلاف، ٢٠٠٨)

يوسف وغليسي، "الرؤيا الشعرية والتأويل الموضوعاتي"، مجلة عالم المعرفة، ع١، مج ٣٢، (يوليو/ سبتمبر ٢٠٠٣)

Theme of Doubt in metafiction Novel of (Pigeons of the house; the enigma of ibn Al-Azrag) as a model

aladwani ahmad saeed
Associate professor
Department of literature -Arabic collleg-
Umm alqura university- Makkah- Saudi Arabia
asadwani@uqu.edu.sa

Abstract. the research presents the nature of the metafiction and the conditions of its emergence associated with the phase of deconstruction, and the preoccupation with what is beyond knowledge and arts (meta). It also traces its features of questioning, doubt, self-awareness, the crisis of the identity of the narration, breaking the illusion of realism, the interference of creativity with criticism, and the participation of the recipient. The purpose is to the confirmation of the theme Doubt as a common theme among meta-narrative novels.

The research focuses its attention on the novel (The pigeons of the House) by the Kuwaiti novelist Saud Al-Sanousi, based on the thematic and narrative approach. The theme of doubt was the most prominent semantic axis in the novel. Many semantic circles centered on it (suspicion, ignorance, ambiguity, loss, questioning, remembering, silence, fear, sadness and dreaming).

The semantic imperative 'the pigeons of the house does not absent, and the snake of the house does not betray' reflects the theme of doubt in light of the presence and absence human in its relation with the place. This suspicious-generating fluctuation extends through the opposite dualities in the novel, for examples, the turbulent character, the place between safety and fear, the time between memoirs (the past) and mornings in the character's present, the action between the loss of pigeons and the loss of parents, and the conflict between the real (the author) and the imaginary (the characters of the novel).

The research traces the connotations of colors and their relationships. It observes that the dominance of the blue color, as a symbol of the authoritarian father, constitutes the semantic space of the novel, in contrast to the scarcity of the green color as the safety of the missing (son) character. The suspicious nature of the novel was also reflected in the multiplicity of its stories, the locations and types of the narrators, the overlapping of narration levels, and the open ending, which created the need for six styles of font, and variations of titles in terms of their locations, fonts, and sizes.

Key words: Pigeons of the house, metafiction, theme of doubt, Saud Al-Sanousi, anti- novel.